sale. Cînd vorbim, deci, de procesul de formare al gustului cinematografic contemporan trebuie să ținem seama de acțiunea sincronă, deși contradictorie, a celor două tendințe.

Gustul la răscrucea celorlalte arte

În fine, în conturarea gustului cinematografic trebuie să ținem seama și de înfruntarea altor tendințe. Există, astfel, tendințe mimetice care exprimă în doze mai mari sau mai mici,

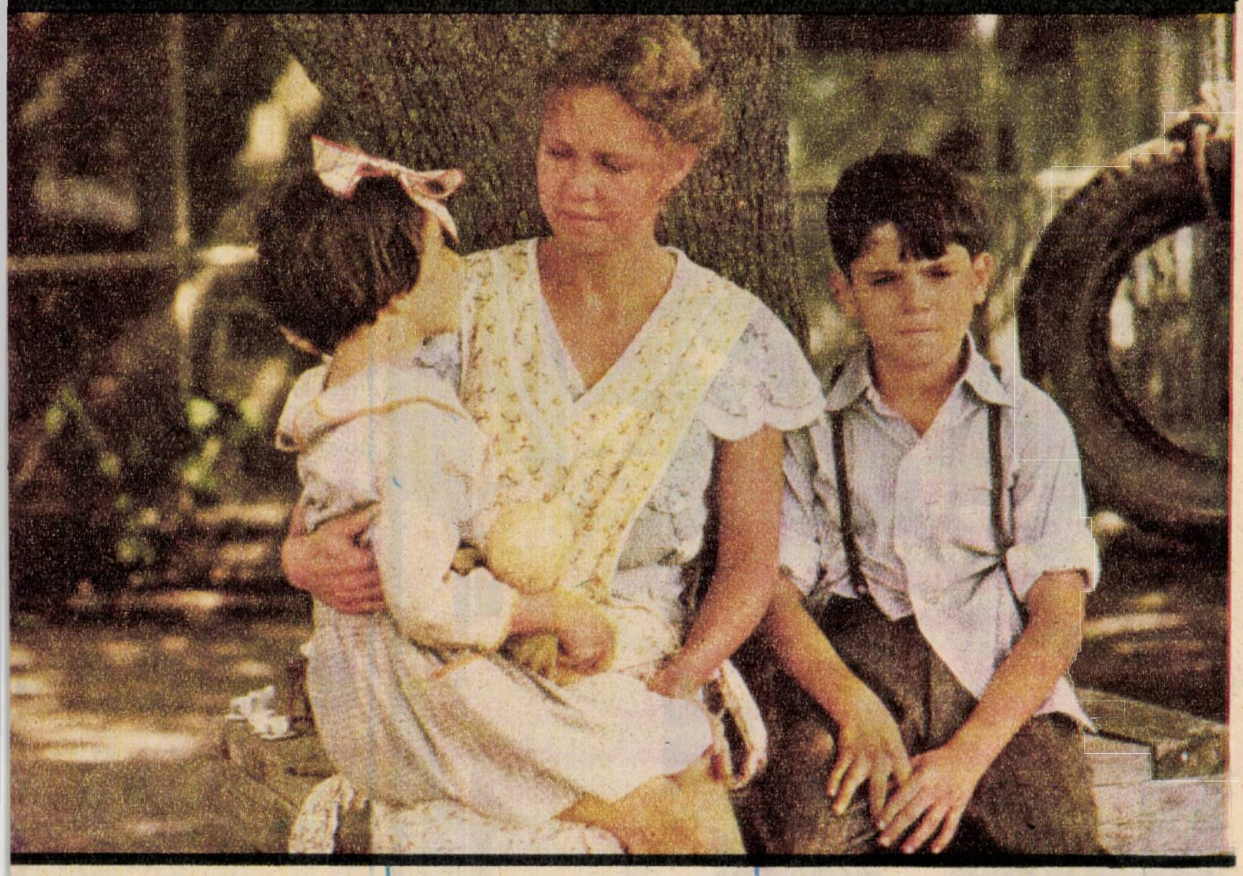
Spectatorul știe, azi, mai bine ca ieri ce vrea

cidentală, de pildă, o asemenea contestare s-a estompat tot mai mult, cel

versul banal sau neliniștitor și stressant al condițiilor pămîntene, spectatorul vrea să întrevadă o lume care, chiar dacă aspră, rămîne mirifică.

Dintre aceste tendințe, cea de-a doua, a evaziunii, mai ales cînd se conturează în linii destul de vagi — și lucrurile așa se întîmplă, îndeobște — găsește, paradoxal, mai repede drumul spre, ceea ce am putea numi, preferințele de lungă durată ale gustului cinematografic: filmele — melodramă, filmele de aventuri, filmele de evaziune propriu-zisă etc. Dimpotrivă, ceea ce am desemnat — poate nu

Voga filmului de familie (Sally Field în *Locuri în inimă* de Robert Benton)



mai direct sau mai indirect, conformismul față de „trend"-urile dominante ale perioadei respective. Acest conformism nu exprimă neapărat și nici măcar, în primul rînd, o opțiune ideologică clară, o aderiune conștientă și deliberată la un anumit mod de existență și la un anumit sistem de valori, ci este, mai degrabă, o manifestare a unei inerții morale și intelectuale, o încercare de adaptare — din facilitate sau dintr-o nevoie de securitate elementară — la lumea înconjurătoare, așa cum este ea. Acestui conformism i se opune, în proporții diferite, o atitudine de opoziție, atitudine care poate îmbrăca diferite forme: de la contestarea deschisă și ofensivă — în ultimii ani, în lumea oc-

puțin în formele ei directe și spectaculare — și pînă la diverse forme de evaziune sau de compensare a realului prin imaginea rezolvărilor idealizate (ca în melodrame, de exemplu). În concret, deosebirea și înfruntarea dintre cele două tendințe nu apar decît, rareori, atît de tranșante cît ar părea că rezultă din enunțurile anterioare. În atracția, atîrnînd greu la „box-office", pe care o exercită în ultimii ani asupra publicului, filmele de „science-fiction", în special mașinăriile grandioase în decor inter-galactic, se manifestă, îngemănate, și tendința de conformism în raport cu interesul în bună parte dirijat al lumii contemporane față de cucerirea spațiului și tendința de evaziune. Dincolo de uni-

prea riguros — drept conformism, prin însăși relația strînsă cu condițiile exterioare — foarte mobile în zilele noastre — alimentează, într-o bună măsură, în primul rînd trăsăturile vremelnice ale gustului public. Acest paradox cinematografic își are, probabil, sorgintea în caracterul fundamental oniric al artei cinematografice, artă a jocului nu secund, ci terț, artă în care comunicăm doar cu umbrele jocului secund.

Fluctuațiile gustului cinematografic pot privi atît sfera tematicului, cît și cea a modului de expresie. Și, în această privință, există o inegalitate în ce privește mobilitatea. Sfera tematică (au existat perioade în care pe

primul plan ai preferințelor publice s-au situat filmele de război sau filmele-catastrofă, western-urile sau filmele științifico-fantastice, musical-urile sau filmele cu gangsteri, filmele istorice sau cele sentimentale etc. etc., nici una dintre aceste specii nedispărînd complet din atenția spectatorilor, unele reintrînd după ani sau decenii — reînnoite — în topul succeselor) este mai mobilă, în timp ce gusturile în materie de expresie (stil, cadru, manieră de joc, strategie narativă, ritm etc.) evoluează mai lent, deosebirile flagrante putînd fi detectate clar doar într-o **perspectivă** mai îndelungată.

Coexistența relativ pașnică între gusturi, stiluri și filme

Dacă aruncăm o privire asupra dominantelor gustului cinematografic din zilele noastre (schematizînd, desigur, la maximum și trecînd dezinvolt peste bogăția de nuanțe și specificități evocate mai înainte), vom observa îndată, spre deosebire de perioada imediat anterioară, proeminența unui anume eclectism, a coexistenței (relativ pașnice) a unor stiluri și maniere diferite, o temperare evidentă a agresivității contestare, o anumită distanțare față de tot felul de radicalisme, manifestarea nevoii de armonie și chiar de respectabilitate (se turnează mult mai puține filme ale violenței exacerbate, mult mai puține comedii trăznite, în timp ce ironia se face din nou simțită).

Nu e dificil să discernem în aceste trăsături cîteva dintre caracteristicile post-modernismului, astăzi atît de prezent în întreaga sferă a creației artistice, ca și în sfera preferințelor estetice ale publicului contemporan.

Trăsături post-moderniste pot fi identificate și în propensiunea multora dintre operele cinematografice semnificative ale zilelor noastre spre spectacular, în accentuarea anumitor tendințe barocliste (de mult prezente, de altfel, în producția de elită a cinematografului actual). Pe aceeași linie putem include și inserarea a ceea ce s-ar putea numi, prin analogie, meta-film în țesătura filmului însuși, sau plăcerea rafinată de a scoate la vedere țevăria construcției filmice (mutatis mutandis ca la Centrul Beauborg din Paris sau la Palatul Lloyd's din Londra). Să ne gîndim, în această ordine de idei, la operele unor mari artiști, pe care ne permitem să-i considerăm printre cei mai străluciți reprezentanți ai post-modernismului cinematografic.

E vorba, concret, de filme ca **Trandafirul purpuriu din Cairo** al lui Woody Allen sau de **Intervista** al lui Fellini.

Semnificativă pentru înclinația spre spectaculos, spre decantarea valorilor artificialului intenționat asumat este și — ca să alegem un exemplu dintre mai multe — apetența pentru spectacolul de operă filmată. Și aici e vorba nu numai de simpli ilustratori — chiar dacă de mare talent, precum Zeffirelli — ci de cineaști de o anvergură deosebită, care și-au lăsat amprenta pe istoria artei cinematografice precum Bergman (**Flautul fermecat**), Losey **(Don Giovanni)** sau Godard **(Carmen)**. Intenții de a „ecraniza" opere au manifestat și un Woody Allen sau Francis Ford Coppola.

În același spirit, publicul cinematografic de astăzi este, din nou, interesat de narațiunea filmică, ce trăiește o adevărată renaștere. Desigur, nu e vorba de o narațiune liniară, înscrisă într-o cronologie previzibilă; chiar și de structurarea narațiunii, asumată ca un joc rafinat, conștient și vizibil voit între creator și spectator, sporește farmecul spectacolului filmic.

Nu e vorba, deci, de teme și procedee cu desăvîrșire noi, ci, în spiritul eclectismului amintit înainte, de o regenerare de pe alte poziții a unor teme și procedee cu tradiție. Drama politică, atît de prizată în anii '60 și mai tîrziu, n-a dispărut — așa cum pretind unii comentatori grăbiți — ci își păstrează locul de frunte atît în preocupările creatorilor, cît și în interesul spectatorilor, dar transformată, tot mai mult, în dramă existențială, așa cum se întîmplă de la mai vechiul **Acum, Apocalipsul** al lui Coppola, pînă la **Cainț**ă lui Abuladze și mai departe. Este vorba aici — ca și în alte privințe — de un refuz al documentarismului plat, de o transcendere a evenimențialului și de abordare a politicului ca formă modernă a destinului.

Un proces de „intelectualizare" a filmului

În definirea gustului cinematografic actual, o importanță capitală are fenomenul contemporaneității diferitelor generații cinematografice datorită televiziunii, rețelei cinematografelor de artă și de cinematecă și, mai ales, datorită răspîndirii extraordinare a tehnicilor video. Recepția filmelor nu mai este legată exclusiv de oferta de ultimă oră, cinefilii avînd, astăzi, tot mai mult posibilitatea de a vedea și a revedea nenumărate opere valoroase (și nu numai) create de-a lungul întregii istorii a cinematografului. Acest fenomen nu poate să nu aibă o influență determinantă asupra eclectizării gustului public, pe de o parte, dar și asupra sporirii interesului pentru **arta** cinematografică și nu numai asupra filmelor de agrement. Bineînțeles nu se poate afirma că amatorii de artă au devenit (sau au șansa să devină în viitorul apropiat) majoritari în rîndurile publicului cinefil, dar numărul lor crește continuu, ponderea și influența lor în opinia publică sporesc, de asemenea, semnificativ.

Nu avem decît să luăm exemplul ță-

De la musicalul în dantele la muzicalul în tee-shirt
***(Chorus Line* de Richard Attenborough)**

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

rii noastre în care, zilnic, se desfășoară zeci, dacă nu sute, de acțiuni de cultură cinematografică (cicluri tematice, stilistice, biografice, medalioane, dezbateri... etc) însoțite, mai totdeauna, de conferințe, expuneri, răspunsuri la întrebări etc., acțiuni și acesta este lucrul cel mai important, cel mai semnificativ și, în același timp, nou — la care asistă, cu pasiune, zeci de mii de spectatori. La asemenea manifestări, sălile sînt, mai totdeauna, pline, oamenii își cumpără dinainte abonamente pentru a participa, și participă la ele în condiții, uneori dificile, sacrificîndu-și orele de odihnă sau de masă. Numai cine a asistat la asemenea acțiuni — care se desfășoară nu numai în marile centre, ci și în orășele poate înțelege ce înseamnă o participare vie și stimulantă a publicului.

Putem vorbi, cred fără a greși, de o anumită intelectualizare a gustului public, un proces de trecere de la motivații extra sau non-estetice spre motivații estetice. Trebuie să ținem seama, fără îndoială, și de faptul că, mai peste tot, televiziunea a preluat o mare parte din nevoile de divertisment ale publicului, înscriind tot mai mult vizionarea cinematografică în contextul intereselor estetice. Schimbînd ceea ce este de schimbat, putem spune că se petrece un fenomen analog celui de la sfîrșitul secolului trecut și începutul secolului nostru, cînd dezvoltarea fotografiei a eliberat, într-o măsură, pictura de servituțile portretului individual sau de familie (nu e vorba aici, bineînțeles, de portretele cu finalitate exclusiv artistică).

Un proces de „rafinare" a filmului

Chiar și scăderea, cvasi-universală, a publicului cinematografic servește, involuntar desigur, același proces de „rafinare" a spectatorilor. Publicul cinematografic va deveni astfel, poate, în viitor, mai bine conturat și mai clar motivat. Procesul de evoluție în acest sens poate fi conexat cu cel care se manifestă prin creșterea apetenței pentru specificul cinematografic al operelor filmice.

Aminteam mai înainte, pe această linie, de un anume regres al stilului documentarist sau al reconstituirilor de tip documentaristic; nu altceva indică și declinul interesului pentru ecranizările de tip tradițional (cît mai „fidele" și „complete") pe care, în schimb, le cultivă tot mai mult televiziunea prin intermediul, mult mai comod și poate mai adecvat, al serialelor. Cinematografia contemporană cultivă (cu adeziunea publicului spectator) în locul transpunerii operei literare, replica față de această operă (producția ultimilor ani oferă suficiente exemple).

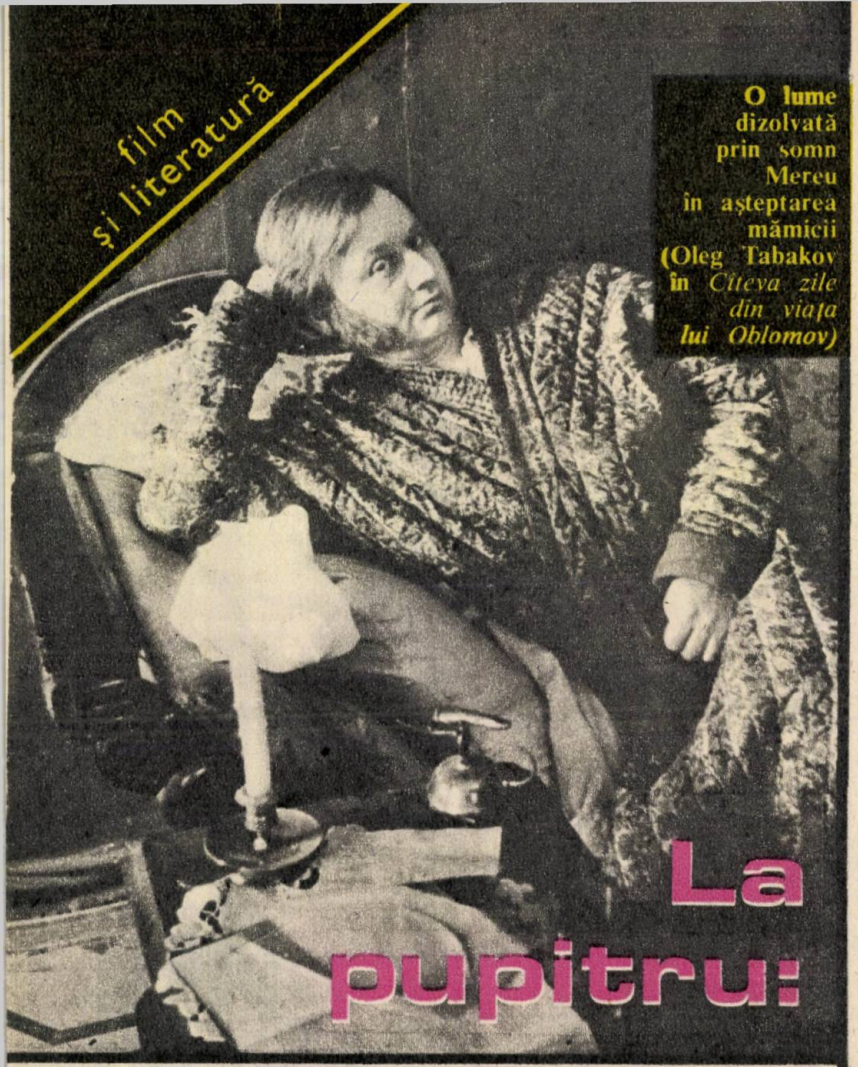
Se tot vorbește în ultima vreme de o criză a cinematografiei (dar cînd nu s-a vorbit?). Dincolo de extrapolări îndoielnice, termenul de criză poate să indice — și în această privință nu avem motive de îndoială — că și azi cinematograful e un organism viu, supus, firesc, unor mutații de adîncime. În orice caz, evoluția receptării operelor filmice, a gustului cinematografic nu permite identificarea termenului de criză cu cel de declin. Dimpotrivă.

H. DONA

50 617

Priza la public a filmului politic, mai ales cînd filmul e susținut de actori ca Sophia Loren și Marcello Mastroianni (*O zi specială* de Ettore Scola)

Un Chaplin al zilelor noastre? Woody Allen, regizor și interpret în *Manhattan* (cu Diane Keaton)



O lume dizolvată prin somn. Mereu în așteptarea mămicii (Oleg Tabakov în *Cîteva zile din viața lui Oblomov*)

La pupitru: Regizorul

Ecranizările, o invitație la o nouă (poate mai profundă) lectură

Nu, nu voi face apologia ecranizării. Știu că adepții genului sînt mulți și că principalele lor argumente invocă garanția seriozității, competenței, rigorii unor subiecte extrase mai întotdeauna din marea literatură. Îi înțeleg și, într-o oarecare măsură, chiar le dau dreptate, dar nu mă număr printre ei. Pe de o parte, pentru că n-am socotit, niciodată, că rolul filmului ar fi acela de a populariza opere literare pe care omul, prea grăbit al secolului în curs, n-are timp să le citească. Pe de altă parte, pentru că dă apă la moară ideii cum că filmul n-ar fi o artă tocmai autentică, ce își recunoaște neputința orginalității, subordonîndu-se unei arte cert majore și transpunînd lucrări destinate lecturii și nu vizionării. Ecranizările infidele, prescurtate, adaptate, mi se par, adesea, jignitoare la adresa sursei inspiratoare, iar ecranizările prea fidele mă pun într-o mare derută, fiindcă, în cele mai multe cazuri determină concluzia că filmul e minunat, dar cartea e incomparabil mai bună. Tocmai aici intervine nedumerirea mea, căci nutresc senzația că repetarea aceleași idei, în aceeași ordine, cu același scop, chiar dacă prin mijloace diferite, este în esență un pleonasm cultural, o înfăptuire care, în loc să îmbogățească istoria culturii, demonstrează că, neavînd nimic nou și original de comunicat, cineaștii spun ceea ce deja s-a spus și n-a fost contrazis.

Și totuși, în pofida rezervelor enunțate, nu mă sfiesc să declar că lista filmelor mele preferate cuprinde destule opere reprezentative ale speciei susamintite. Cîteva ecranizări care demonstrează că, trecute printr-un filtru specific, operele artei literare se pot transforma în opere ale artei filmice, fără să se repete. O anume lectură personală își asumă riscurile întîlnirii cu toate lecturile personale ale tuturor spectatorilor, impunînd ceea ce se cheamă — „lectura regizorală". Acesta este cazul marilor cineaști

Somnul lumii „laolaltă"

Unul dintre ei se numește Nikita Mihalkov, iar unul dintre argumentele pledoariei se intitulează **Cîteva zile din viața lui Oblomov.** „Ce este oblomovismul?" se întreabă vehement criticul N.D. Dobroliubov și își răspunde pe larg, cu aceeași vehemență, „osîndește fără cruțare" tipul socio-uman reprezentat prin Oblomov și dă o sentință fără drept de apel, reținută și îmbrățișată de istoria literară. Dobroliubov condamnă cu mînie protestară, Mihalkov condamnă cu duioșie un om din care Goncearov a făcut simbolul unei lumi și de care cineastul se desparte ca de o altă „livadă cu vișini". Lenea maladivă, iremediabilă, somnul continuu, ca o revendicare asiduă a morții iminente, semnifică la Mihalkov toată istoria unei lumi. Resorturile psihice ale acestei perpetue letargii sînt relevate de regizor în prezentarea copilăriei lui Oblomov, în care fuga micului Iliușa se estompează în bucătăria în care slugi, argați, bucătari, spălătorese moțăie la grămadă, amorțiți într-o ființă colectivă amorfă. Somnul lor e patronat de somnul tutelar al stăpînei. „Doarme mămica" este cuvîntul de ordine al acestui univers atipit. Cîtă suferință, cîte lacrimi, cîte daruri la despărțirea lui Iliușa de Stolz, cît de crud e resimțită ruptura de către Oblomov și servitorul său, de către oricine din această lume obișnuită să doarmă, să se îmbuibe și să stea, dar să stea toți laolaltă. Cît de departe de acest tip de sentimentalism se află Stolz, exemplul de fire activă și lucidă, cîștigătorul partidei și al Olgăi, — logodnica lui Oblomov. Nici o lacrimă, nici un suspin la despărțiea de tatăl său. O vitalitate care se opune, triumfătoare, acestei lumi care nu se apără decît dormind, refugiindu-se în somnul care o autoanulează fără traumatisme, fără cruzime, dizolvînd-o. Goncearov se situează, categoric, de partea lui Stolz. El și Olga, soția lui, trăiesc fericiți, „pășind biruitori" în viața nouă și amintindu-și rar de prietenul Oblomov, minunat de blînd și generos, dar anihilat de propria-i neputință. Mihalkov modifică finalul într-un mod tulburător și alarmant. Olga nu e fericită cu Stolz. În timp ce coase, lacrimile i se furișează tăcute pe gherghef. Nici o bunăstare nu poate înlocui sentimentalismul, emoționant tocmai în excesul său, acea intensitate a trăirii în comun pe care o avea lumea lui Oblomov. „Mămicooo", strigă plin de dor micul Iliușa întîmpinîndu-și mama. Iar mama îi cîntă, îl mîngîia în somn și îl făcea dependent de ea, remorcat de ființa ei. Orfan de mamă, Stolz nu are șansa acestei dependențe, dar o are,

în schimb, pe aceea a asumării de timpuriu a propriului destin. Cu o rigoare tipic germană, Mihalkov, însă, rămîne un spirit slav, rămîne adeptul sentimentelor adînci, al seismelor emoționale. „Mămicoo..." va striga cu efuziune fiul lui Oblomov, alergînd în întîmpinarea mamei, căci ideea finală a filmului e aceea a unei valoroase continuități pe tărîmul afectivității omenești. Leneșul, apaticul, amețitul Oblomov lasă moștenire ceva ce lumii reprezentate de Stolz îi lipsește: harul simțirilor profunde.

Autocondamnare la dispariție

Același motiv al lumii ce se autocondamnă la dispariție se întîlnește la Visconti într-o formă mai crudă, într-un fel mai incisivă. Sfîrșitul inevitabil al unei epoci face obiectul studiului viscontian și în **Ghepardul,** și în **Moarte la Veneția, Inocentul** mi se pare un capitol aparte, fiindcă autorul își mărturisește intenția de a pătrunde anume intimități ale unei societăți din sînul căreia se va alimenta și se va dezvolta, ulterior, fascismul. Acel mit sugerat în romanul lui D'Annunzio este preluat de Visconti și prelucrat într-o expresie personală, inconfundabilă. Cazul lui Tullio Hermil, aristocrat care îmbină inteligența cu obsesia erotică și pasiunea devorantă cu instinctele imunde, a pus, la vremea sa, probleme serioase psihopatologiei care s-a aplecat asupra acestui erou literar fascinant prin luciditatea și aproape nonșalanța cu care își relatează crima. Presiunea tainei asupra conștiinței declanșează, în roman, confesiunea. În film, povara gestului comis se defulează într-un gest simbolic: gestul autoahulării. Tullio este, ca și Oblomov, simbolul unei lumi. O lume sufocată de propria-i bogăție: perdele grele, tablouri impozante, rochii arhitecturale, ușă pictate, plus roșu inundînd pereții, cuverturi din blană pufoasă, înghițind zgomotul pașilor. O întreagă ambianță barocă în care abundența faldurilor pare că trebuie să amortizeze orice sunet, orice răsunet, mai ales răsunetul propriei conștiințe... Orice cută poate împiedica dezvăluirea unui sacrilegiu. Un limbaj cromatic cu importante conotații își ia ca nuanță principală un roșu senzual, fierbinte, un roșu al patimii și al pierderii rațiunii. O voaletă întinsă pe obrazul Giulianei o face să semenea unui spectru. Giuliana, la rîndul ei, devine reprezentanta unei lumi care și-a exacerbat simțul erotic, pierzîndu-l pe cel matern. O stare de complicitate tacită se iscă între ea și Tullio în atitudinea față de copilul adus pe lume accidental, nevinovat și

Un creator de universuri cinematografice: Luchino Visconti, filmînd cu Silvana Mangano *Moarte la Veneția* după Thomas Mann

Inocența descoperă neinocența
(Julie Christie, Alan Bates și copilul Dominic Guard în *Mesagerul* de Joseph Losey)

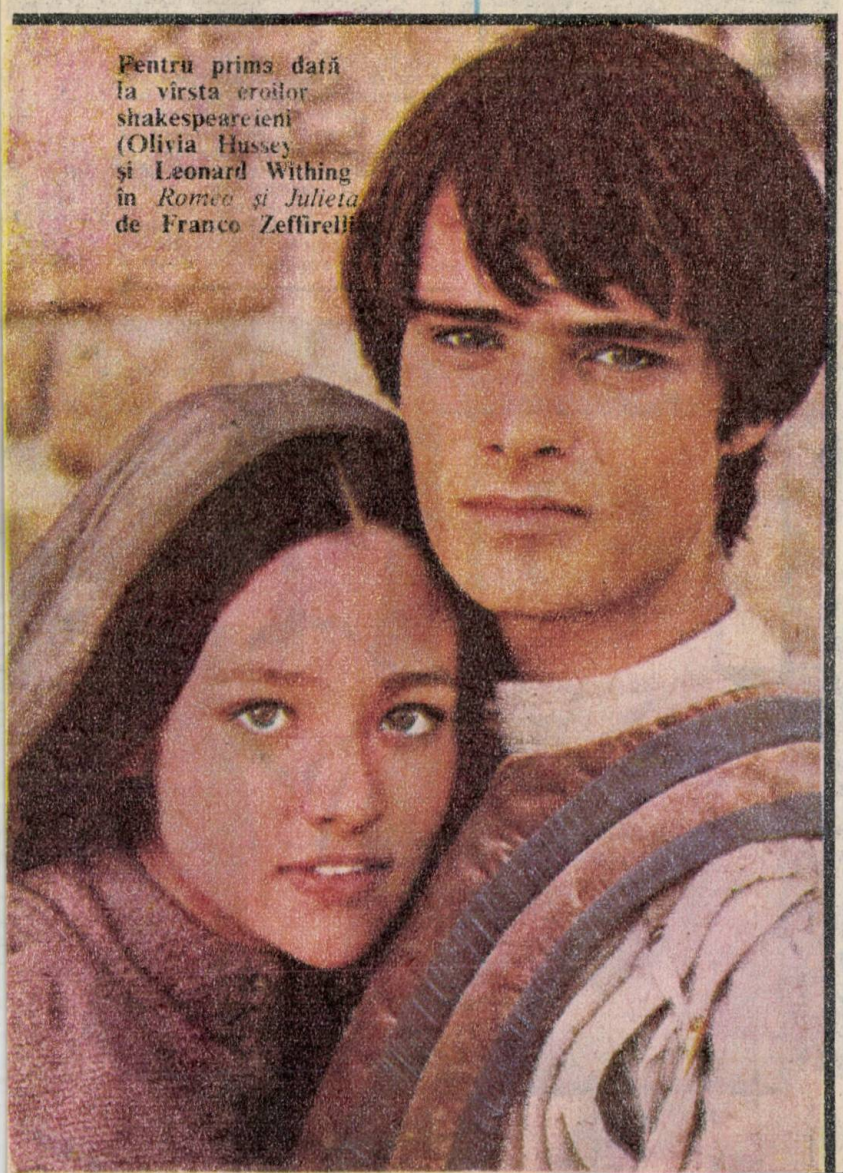
condamnat nu pentru ceea ce e, ci pentru ceea ce reprezintă. Gestul autocondamnării este cel al sinuciderii. Tullio se împușcă după o lungă confesiune, într-un act de autopedepsire a trupului ce nu mai poate suporta povara vinovăției. Căci Visconti nu poate lăsa nesugerată ideeea că Tullio reprezintă o lume care îmbină discret instinctul ucigaș și josnicia cu cel mai eclatant rafinament intelectual. Visconti își condamnă personajul la propria distrugere într-un decor încărcat de semnificații: fotolii, canapele, mobile somptuoase purtînd pecețea acelei lumi, acelei epoci, sînt acoperite pe timpul absenței stăpînilor de huse albe, ca de niște giulgiuri. Sfîrșitul lui Tullio se consumă parcă printre fantomele unei etape încheiate. În contextul acelui film, gestul lui Tullio apare ca un act justițiar, o tentativă hotărîtă de restabilire a ordinii morale.

Blestemul inocentului

În **Mesagerul**, inocentul nu e un prunc venit pe lume fără permis, ci

Trecutul ca trambulină a viitorului

un băiețel cuminte și sensibil venit în vizită la Brandham Hall. Tema nevinovăției sacrificate de aceeași lume, aflată într-o poetică și fascinantă agonie se enunță tot atît de acut. Romanul lui L.P. Hartley, amețitor în multitudinea sensurilor sale, sondează în amănunt o psihologie preadolescentină, urmărind cu atenție geneza traumei prin prisma efectelor sale: un



Pentru prima dată la vîrsta eroilor shakespeareieni (Olivia Hussey și Leonard Withing în *Romeo și Julieta* de Franco Zeffirelli)

bărbat matur, rămas pe viață singur, își amintește o experiență marcată din copilărie. În roman, iubirea unei tinere aristocrate — logodită cu un viconte — pentru un fermier oarecare, se consumă pe fondul unor interese precise legate de proprietatea asupra palatului lor. Pe de o parte un scop precis, material, pe de alta o dragoste primejdioasă, o iubire conflictuală ce înseamnă „condamnabila" unire între două lumi diferite. La mijloc, copilul sfîșiat între adorația pentru mamă, zeița intangibilă și pură, admirația pentru tată și prietenia pentru iubitul mamei. În plus, marea lui neștiință în ale vieții. Demitizarea iubirii în șocul cunoașterii brușe a actului concret numit dragoste, dublat, în roman, de un imens complex de vinovăție. Băiatul se simte autorul dezastrului, al scandalului și al sinuciderii amantului. Dar finalul cărții e mai îngăduitor, băiatul, acum vîrstnic, înțelege pasiunea mamei sale și înțelege nu numai totala lui lipsă de culpă, dar și faptul că ceea ce lui i se păruse îngrozitor fusese resimțit de cei doi îndrăgostiți, ca ceva minunat.

Filmul lui Losey nu acordă însă circumstanțe atenuante. Brandham Hall, palatul a cărui proprietate este mult disputată, nu se știe cui aparține, iar iubitul mamei nu se sinucide. Dar asta nu diluează tensiunea dramei. Un scenariu care, în mare, păstrează aproape integrală trama romanului, este orchestrat de regizor punînd accentul pe întreaga acțiune de strivire, cu zîmbitoare nonșalanță, a micului mesager. Băiatul Leo este o victimă a lumii de la Brandham Hall și asta se relevă dintr-o mulțime de detalii, de la scara impunătoare care-l cuprinde pe musafir în spiralele ei, ca o caracatiță, la mulțimea continuă de musafiri ce fac ca fiecare masă zilnică să semene cu o petrecere, pînă la peregrinările băiat lui pe terenurile conacului, făcîndu se mic, din ce în ce mai mic, abia cît un punct, înghițit de imensitatea bogăției din jur.

Losey relevă permanent minciuna care aitereză totul, amabilitatea mieroasă, interesul mascat și cruzimea rafinată a gazdelor. În film, blestemul lui Leo prinde, dar victimele sale nu sînt adevărații vinovați. Blestemul inocentului planează peste un alt inocent, nepotul. Finalul amar al filmului se construiește în jurul ființei adînc marcate a lui Leo, dar finalul romanului șoptește o dreaptă răzbunare: Brandham Hall nu mai e de mult ce era, e doar localul unei școli de fete, pentru că lumea lui, de fapt, a apus.

Importanța opțiunii

Lumi care apun. Fascinația amurgurilor din finalul secolului trecut i-a cuprins pe mulți creatori poate și prin haloul său de poezie și mister, poate și datorită atrocității suave, parfumate, care se insinuează printre falduriile sale de dantelă și muselină. Cruzimea doamnei Mandsley „clinchetește" de linguriță de argint învîrtite în cești Rosenthal. Dezumanizarea lui Tullio Hermil adie discret a verbină. Cu totul altul este, însă, aspectul dezumanizării la Truffaut. În loc să-și îndrepte ocheanul spre trecut, el îl întoarce spre un viitor care nu poate fi decît imaginar, mai mult metaforic decît previzibil, dar depri-

Generația pierdută a „anilor nebuni" *(Marele Gatsby)* **în regia lui Jack Clayton, scenarist Francis Ford Coppola, după romanul lui Scott Fitzgerald)**

aprind focuri, învață să descopere cărțile în locurile cele mai bizare, ca pe niște obiecte de care depinde securitatea imaginarului stat, potențează filmul și îl întregește, dîndu-i o retro-spectivă istorică la anii nazismului. Distribuirea aceleiași actrițe în rolul soției lui Montag (o toxicomană video, rece și înspăimîntată) ca și în cel al Clarissei (îngerul romantic, păstrătoarea de valori ale trecutului și ale ființei umane, în această societate care se înverșunează să-și distrugă memoria), această dublă distribuire avansează subtil două posibile fețe ale lumii. Două femei identice, cu același inventar natural, în același context social, reprezintă principii diametral opuse. Nu toți ne putem abandona condiția umană și integra în dezumanizarea generală, pare să afirme Clarissa, dar toți deținem date naturale pentru a ne putea opune ei ca și pentru a o îmbrățișa, pare să adauge Truffaut. Importantă este opțiunea.

Oricît ar fi de accentuată dimensiunea fantastică a unui viitor ca cel prezentat în acest film, problema pusă de el rămîne reală. **Inocentul, Oblomov, Mesagerul** și alte filme neîncăpute aici prezintă agonia unor lumi care au fost. **Fahrenheit 451°**, rememorînd un anume trecut, vrea să ne oblige să apărăm viitorul.

Irina POPESCU

mant și alarmant. Inspirîndu-se din romanul fantastic al lui Ray Bradbury, Truffaut relevă în **Fahrenheit 451°** degradarea lumii în bunăstare extremă, într-un confort interior și exterior excesiv, în care dezumanizarea ia forma indiferenței la tot în afară de programele TV, mistuite cu nesaț și-n care somnul lumii, laolaltă, nu mai are aura blîndă a trăirii în comun, ci se manifestă în însingurarea fiecăruia între pereții-ecran ai locuinței sale, ignorînd simultan, perfect armonizați în inconștiența lor, în amețeala lor, tot ceea ce le-ar putea anula letargia. Indiferența, absența comunicării și a conștientizării sînt cu atîta strășnicie vegheate încît par ridicate la un soi de rang politic. Oamenii aceștia parcă ar vrea să recapete „paradisul pierdut," uitînd tot ceea ce au aflat de la gustarea mărului biblic. Și principala cale e aceea de a distruge acele obiecte care tezaurizează „primejdios" toată zestrea de simțire, gîndire, experiență, cultură și civilizație acumulată de specia umană de la începuturile sale: cărțile. Cărțile sînt făcute scrum. Doar cîteva spirite treze se revoltă, în starea generală de suspiciune și spaimă vizavi de cărțile, devenite obiecte delicte, mai periculoase decît bombele. Doar cîțiva entuziaști romantici, care își asumă destinele lumii viitoare și, riscînd moartea, într-un gest de o responsabilitate eroică, devin, ei înșiși, oameni-cărți. Învață romane întregi pe dinafară pentru a le lăsa moștenire în viitor. Practic, filmul lui Truffaut respectă cu fidelitate etapele romanului. Doar un pius de îndîrjire distructivă în scena în care pompierii care nu mai sting, ci

Cehov în viziunea lui Nikita Mihalkov
(Piesă neterminată pentru pianină mecanică)

Dacă mă iubești, hai încă o dată la „Ghepardul"

M-am despărțit de o fată, altfel frumoasă, căreia îi puteam citi de cîteva ori pe lună această frază dintr-un roman englez obscur, trei volume și 40 de părți: „Doamna mea! inima-mi plină de iubire geme, cuprinsă de nesfîrșite chinuri, trîmbițîndu-și cu glas de înger rugămintea: alege-mă dintre toți bărbații din lume sau scoate-mi inima afară din piept și mănînc-o precum un ou moale!", îi citeam, îi reciteam, îi recitam această declarație de amor, numai și numai pentru finalul ei cu inima mîncată ca un ou moale, și ea nu se plictisea, nu se sătura, nu mă înșela, în schimb, la cinema, la cinema, la cinema — asta era de multișor povestea înainte să văd, singur, la cinematecă, **Roma** și **Amarcord**, după care viața mea de cinefil s-a schimbat din cap pînă la degetul mic, fiindcă am trăit exact filmele pe care aș fi vrut să le fac — la cinema, la cinema, la cinema (și veți înțelege imediat de ce repet acest cuvînt, în nici un caz pentru a-l rima cu plictisea, sătura, înșela, nu doresc efect și nici mormînt bogat la marginea mării), ea nu înțelegea să meargă de două, de trei ori la un film care ne plăcuse, „o dată și gata!" zicea fătuca și zadarnic îi invocam inima-mi moale ca un ou, ca un om, în van îi strigam, îi urlam hai să mai vedem **Zboară cocorii** sau **Ghepardul** sau **Puterea și adevărul** sau

Sînt oameni care au citit, de 14 ori „Război și pace" și alții care nu pot să vadă un film bun decît o singură dată și gata!

Un film fundamental al condiției dragostei în timp de război *(Balada soldatului)*

Cetățeanul Kane sau Quai des brumes sau Stan și Bran vînzînd un brad, — celălalt film fundamental al destinului (nu scrieți niciodată acest cuvînt fără a-l frînge) meu, lîngă Fellini — nu, nu, nu și nu, accepta, murea chiar să ne sărutăm de trei ori pe minut, de 30 de ori pe oră, de 3000 de ori pe zi, dar să vadă încă o dată un film, nu și nu, de ce iubito, de ce nenorocito, de ce Margherito, de ce Marghioliță, de ce fetițo? de ce am să v-o spun tot eu, ei fiindu-i rușine — dovadă că nu era chiar proastă — să o recunoască: ea se ducea la cinema pentru a urmări un subiect, un detectiv, un asasin, un plan diabolic, un amor care n-au sens decît o singură dată, ce-o interesa că eu îi țipam „Mor!" fără să-mi pierd însă puterea teoretică (nici vorba asta să n-o scrieți dintr-o răsuflare), rătăcindu-mă în lungi eseuri, dulci eresuri de care nu m-am dezis nici pînă azi, cînd cred că încă există un suflet care să mă asculte, un dor nestins pe lumea asta care să mă înțeleagă, un candriu de acord că nu m-am lăsat papugiul acestei firave fiare că nu-i pot spune altfel cu sufletu-mi de ou moale, care de mic dă tîrcoale acestei idei: în artă nu contează subiectul, ci obiectul, după cum în amor totul se concentrează în „mor" și „humor", adică nu citești, ca Al. Paleologu, de 14 ori „Război și pace" pentru a afla de 14 ori că Napoleon a fost învins, ci ca să-l vezi pe Kutuzov dormind pe cuptor în timp ce statul major elaborează planurile contraofensivei, ca să vezi obielele lui Platon Karataev și moartea lui Bolkonski după balul Rostovilor, nu reiei anual, ca Paul Georgescu, Stendhal, pentru a-ți aminti că Fabrice n-a vrut să evadeze doar de dragul ochilor Cleliei (asta o ții minte toată viața și fără recitire anuală), ci

Nimic altceva decît... o capodoperă: *Roșu și negru* de René Clair (Danielle Darrieux și Gérard Philipe)

pentru tremurul Sanseverinei la gîndul evadării
lui care știi că nu va avea loc, dar tremurul ei
e mereu acolo, cum tot acolo, pe o simeză,
stătea, la o expoziție somptuoasă Andreescu,
o ulcică plină cu flori, un tablou atît de atît,
la care ne-am uitat, Albala și cu mine,
ore și ore, ba o dată ne-a apucat și nebunia
să ne lăsăm toate enteresele în oraș și să
fugim, să-i mai vedem galbenul și roșul,
și tot așa, tot așa, tot așa, la cinema,
nu contează dacă Jean Gabin o ucide sau
se desparte de Michèle Morgan în **Quai des...,**
ci fulgarinul ei lucios, basca neagră,
strigătul „Borea! Borea!" printre tancuri
și cîntece la plecarea în război, paharul
cu lapte din **Suspiciune,** el urcînd scările
s-o otrăvească, deși știi că n-o va otrăvi
ci o va iubi, ceea ce de atîtea ori e totuna,
dar pentru astă una te mai duci o dată,
și încă o dată, azi mai luminos, mîine
mai nebulos, după cum joacă reflectorul
pe fața lui Apostol Bologa în Rebreanu — Ciulei,
Pădurea spînzuraților la care mă duc
de cîte ori se poate, știind că la urmă
hai!, cade prim-planul spînzurătorii,
dar eu aștept — ca pe o ulcică înfiorată,
înflorată — plonjeul scenei din
curtea cazărmii cu o privată transfigurată
în confesional, netemîndu-mă să văd
Goana după aur de 26 de ori, — zic o cifră,
nu dau cu parul, să numeri exact de cîte
ori te-ai uitat la Fred Astaire și la Eleanor
Powell în secvența aceea cu „Begins
the Begin" e o vulgaritate de școlar — de 27,
de 28 de ori pentru confesia din așteptarea
lui, acolo, în baracă, pe buza prăpastiei,
dansînd cu piinișoarele și desfăcînd
o gheată ca pe un șalău „bonne femme",
buna femeie nevenind, cum nici a mea
nu a venit să vadă a treia oară, cu
mine, **La dolce vita,** „știu, dragă, știu,
că mori să-i vezi certîndu-se noaptea
pe stradă, eu nu suport certurile în cinema,
le am la serviciu," mi-a spus a doua zi,
după ce am intrat pentru monstrul
marin din final, ca să descopăr
— căci asta-i totul, ce descoperi a treia
oară într-un film — monstrul uman
din mijloc, iar a cincea oară să-mi
spună ceva din ceea ce avea de spus
statuia care zboară peste oraș la început,
încît la al zecelea James Dean
în estul Edenului n-am mai chemat-o
știind eu singur — ca o ulcică
înfiorată în galben și roșu —

Cine se poate sătura de „logica" lui Stan și Bran? (aici *Vînzători de brazi*)

O scenă, ca un tablou de maestru: *Pădurea spînzuraților* **(Ana Szeles și Victor Rebengiuc)**

să-l văd cum se chinue să devină adult, ceea ce nici eu nu știam și nu voi ști, dar de asta eram cu el, a zecea oară, ieșind și fugind — rideți sau nu, vă privește — să-l văd pe Birlic, da, pe Birlic, după James Dean (treaba mea ce fac cu emoțiile mele, cu biofilmografia lor, să nu mi se ceară socoteală și pentru asta), plîngînd într-**ale Carnavalului,** în fața lui Giugaru, „a opta oară, dom'le, a opta oară tradus în amor" deși se angajează volintir în Garda Națională care s-a desființat, de 88 de ori am contemplat (atenție și la acest cuvînt, cum îl rupeți în două) disperarea lui la care lumea trosnește de rîs, dar, după 88 de ori, pentru prima oară am sesizat ce înseamnă a rata un martiraj, ceea ce nu-i nici de rîs, nici de plîns, adică ajungi acolo unde trebuie să ajungi cu orice chip, chiar cu un chip desfigurat de trecerea de la Dean la Birlic și înapoi, rămînînd strîmbi în această idee dreaptă: mergem la același film de o sută de ori, pentru o singură scenă pe care n-o poți număra cu suta, sau aceea, necunoscuta, scena cu șiuta, sau cu Jeanna d'Arc a lui Dreyer a cărei lacrimă Annei Karina privind-o din sală, în **Vivre sa vie** și atunci de ce, nene Anghelache, **îi cade din pleoapă pe obraz odată cu lacrima** de ce nu se înțelege că **Vivre sa vie** este asta, să descoperi la a doua, la a treia inspecțiune o scenă la care nu te mai așteptai, în cadrul acțiunii binecunoscute ca orice dor nestins după o fată care voia zilnic să fie sărutată, dar refuza să vadă de două ori **Stan și Bran vînzători de brad,** unde eu abia la a patra vizionare am observat ceva, nu spun ce, idee importantă, care mi-a schimbat întrucîtva veața.

Radu COSAȘU

Nici Bernard Shaw însuși nu putea să-și aleagă o distribuție mai bună (Audrey Hepburn și Rex Harrison în *My Fair Lady* după „Pygmalion")

Opera a cucerit ecranul și a recucerit publicul

Mariei Callas i se datorează enorm relansarea operei

Multă vreme filmul-operă a fost acceptat de meloмani, dar disprețuit de cinefili. De peste un deceniu, însă, mari cineaști — Ingmar Bergman, Joseph Losey, Carlos Saura, Jean-Luc Godard, Francesco Rosi, Franco Zeffirelli și nu numai ei —; mari dirijori — Herbert von Karajan, Karl Böhm, Lorin Maazel și nu numai ei —; mari interpreți — Katia Ricciarelli, Mirella Freni, Placido Domingo, Ruggero Raimondi, și nu numai ei, își disputa onoarea de a semna sau de a colabora la filme-operă. Instituții de veche și severă tradiție în teatrul liric își fac, acum, un titlu de glorie în a găzdui premierele cinematografice. De pildă, premiera mondială la **Otello** a lui Zeffirelli a avut loc la Opera din Viena, în 1986. Lumea festivalurilor cinematografice s-a văzut nevoită să recunoască și ea acest „nou gen". În fruntea competițiilor internaționale, Cannes-ul a inclus în programul său, în 1987, o secțiune: „filmul și opera". În privința publicului, tehnica video i-a pus la dispoziție, în ultimii ani, opere în mare parte necunoscute obișnuiților spectatori de cinema. Este un reviriment care se cere consemnat. Filmul-operă are un istoric aproape tot atît de vechi cît și cinematograful.

Melomania marelui mut

Paradoxal, aventura operei pe ecran a premers epoca sonorului și, oricît ar părea de ciudat, teatrul liric a însoțit filmul încă de la primii pași.

Desigur, cînd Méliès — „alchimist al luminii și al spectacolului" (cum îl numea Chaplin) — realiza **Faust** (în 1897) sau **Bărbierul din Sevilla** (în 1904), nu la muzica lui Gounod sau Rossini se gîndea el. Ceea ce-l atrăgea erau personajele, binecunoscute de un public larg — deci încasări garantate — și, mai ales, subiectele ce-i permiteau să-și etaleze, prin trucaje ingenioase și decoruri fastuos-exotice, debordanta imaginație.

Cu totul alta va fi, cîțiva ani mai tîrziu, ambiția italienilor Arturo Ambrosio, Mario Caserini și Tullio Pinechi. Dornici de a face cunoscute și prin intermediul ecranului creațiile lui Verdi („Rigoletto", „Trubadurul", „Otello"), Donizetti („Lucia di Lamermoor"), Puccini („Manon Lescaut") sau Wagner („Siegfried", „Parsifal"), ei se arată mai puțin interesați de „grandoarea spectacolului" și caută, mai cu seamă, modalități eficiente de a-și „sonoriza" filmele. Neputînd aduce muzica pe eran, adică pe peliculă, vor recurge la discuri de patefon sau la orchestre ce, cu un număr redus de instrumentiști, executau, din fosă, partitura — adaptată în acest scop — a respectivelor opere.

De altfel, gustul filmului mut pentru operă se ghicește și din predilecția manifestată de multe dintre divele epocii pentru roluri ca Butterfly (Mary Pickford), Carmen (Geraldine Farrar), Floria Tosca (Pauline Frederick), Aida (Mary Fuller). În acest context, Hollywoodul se grăbește să filmeze, în 1910, **Electra** lui Richard Strauss, iar **Fata din Far-West** — opera compusă de Puccini pe un subiect „western" — face mare succes de casă.

Bizarul gust al unei epoci

Un moment aparte al avatarurilor trăite de operă în perioada marelui mut este marcat, în 1926, de **Cavalerul rozelor**. Intenția declarată a regizorului Robert Wiene (autor, printre altele, al celebrului **Cabinet al doctorului Caligari**) a fost nu de a „ecraniza" muzica lui Richard Strauss, ci de a realiza „o poveste în imagini" a subiectului. De aceea, el va colabora, în primul rînd, cu libretistul Hugo von Hofmannsthal, ajungînd, astfel, să „îmbogățească" opera nu numai cu un nou personaj (Mareșalul), ci, mai ales, să introducă numeroase scene de bătălie. Pentru a le ilustra muzical, ei îi solicită compozitorului să adauge la partitura operei două noi arii și trei marșuri festive. Dar metamorfozele suferite pe ecran de opera **Cavalerul rozelor** nu se opresc aici. În 1986, la festivalul de la Lucerna, prin „eforturile reunite ale televiziunii bavareze și ale celei elvețiene (de limbă franceză)", este prezentată o versiune restaurată și sonorizată a filmului lui Robert Wiene. Coloana sonoră cuprinde acum, pe lîngă partitura operei, revizuită de Richard Strauss în 1926, și alte pagini din creația compozitorului vienez (momente din opera „Arabella" și poemul simfonic „Till Eulenspiegel"). La toate acestea adaugîndu-se fragmente din simfonii de Mahler și Șostakovici. În loc de orice comentariu, să dăm cuvîntul cronicarului de film elvețian Mario Gerteis, martor ocular la acest „întristător eveniment artistic": „Filmul **Cavalerul rozelor,** rămîne nu numai un certificat al bizareriilor în materie de gust ale timpului în care a fost creat, dar, mai ales, devine o dovadă a maltratărilor și monstruozităților pe care opera lirică trebuie să le suporte, adeseori, în mariajul său forțat cu filmul".

Seducția marilor voci

Dintre cele dintîi încercări de a sonoriza filmul (înainte de cel dintîi sonor — **Cîntărețul de jazz**) — a fost și opera lui Mozart „Don Giovanni" cu John Barrymore în rolul principal, și cu o coloană sonoră asigurată de cele mai celebre voci ale „Metropolitan"-ului acelor ani. Deși filmul nu a avut un răsunet prea mare, el a atras totuși atenția asupra filonului de aur pe care-l reprezenta teatrul liric pentru exploatarea comercială a unei pelicule sonore, iar Mozart a devenit primul compozitor care să fi colaborat cu arta a 7-a.

„Vocile" încep să invadeze studiourile. Tradiția orală a Hollywoodului relatează faptul că, la o înregistrare, baritonul Lawrence Tibbett de la Metropolitan Opera, a reușit să scoată din funcțiune, grație intensității glasului său, toate microfoanele studioului. Aceasta se întîmpla în 1929. Accidentul tehnic se pare însă că nu i-a descurajat pe producătorii de film, căci vocile celebre vor fi solicitate din ce în ce mai mult. De atunci, timp de ani de zile, pînă cînd play-back-ul va elibera cîntăreții de teroarea înregistrărilor în direct, ecranele cinematografelor vor prezenta spectacolul grotesc al unor fețe chinuite și inundate de sudoare, a unor carotide și vene gata să plesnească de efortul contra do-urilor, a unei mimici exagerate supusă legilor emiterii corecte a sunetelor și nu celor reclamate de textul unei arii sau al unui duet. Și totuși spectatorii umpleau sălile pînă la refuz, atrași fiind de frumusețea muzicii și de posibilitatea de a auzi și, mai ales, de a vedea, la un preț modic, pe Benjamino Gigli, Tito Gobbi, Feodor Șaliapin, Mario Lanza, Lyly Pons, Grace Moore sau Jan Kiepura.

Cinematograful anilor '30 devine, astfel, feuda bel canto-ului, deși muzica, datorită tehnicii încă primitive de înregistrare, este drămuită cu zgîrcenie. Se pot asculta, deocamdată, doar arii și duete celebre din opere arhicunoscute. Vremea unor spectacole lirice filmate integral urma să înceapă abia odată cu generalizarea play-back-ului și încetățenirea dublajului.

Opera la îndemîna tuturor

Filmul **Palate,** produs în 1930 la Hollywood de către Fortune Gallo, este *prima operă filmată* a cinematografului sonor. Succesul de casă obținut declanșează imediat, pe ecrane, o

Ecourile tragediei antice în muzica lui George Enescu (David Ohanesian în *Oedip* — spectacol la televiziunea română)

adevărată epidemie de... „Nunți ale lui Figaro", „Somnambule", „Exiluri ale dragostei" „Traviate", „Bărbieri din Sevilla", „Aide", „Căsătorii secrete" etc.

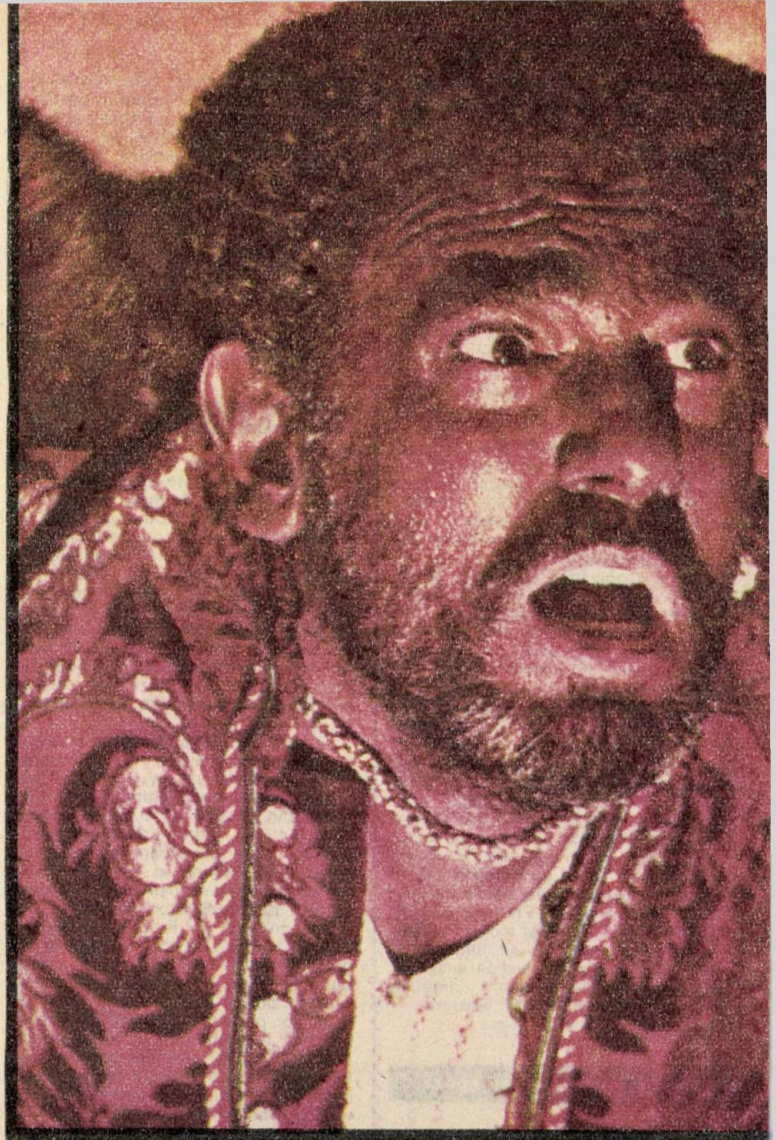
Pe generice încep să se amestece, de-a valma, cîntăreți și actori. Tito Gobbi, Benjamino Gigli, Gino Bechi, Ferruccio Tagliavini, Dennis King, Thelma Todd, Maria Cebotari, Renata Tebaldi își împart rolurile și gloria cu Cary Grant, Raf Vallone, Vittorio de Sica, Sophia Loren, Gina Lollobrigida, Alida Valli și, de ce nu? Laurel și Hardy (oare cine nu-și amintește de Stan și Bran în **Fra Diavolo?**).

Subiectele și personajele operelor sînt supuse unor tratamente dintre cele mai fanteziste: Dumas-fiul se întîlnește cu Verdi la mormîntul Mariei Duplessis — adevărata „Damă cu camelii" — și povestește trista viață a acestei „traviate" (**Traviata**, 1951, Carmine Gallone). În transpunerea cinematografică din 1942 a operei „Paiațe" (regia Giuseppe Fatigati) întîlnim alte licențe: Canio, după ispășirea a douăzeci de ani de închisoare pentru omor, își reamintește — în prezența unui prieten — dramaticele împrejurări în care și-a ucis soția, pe necredincioasa Nedda. Prietenul, pe numele său Leoncavallo, se dovedește a fi un compozitor de talent, dar în criză de subiecte. Punînd nefericirea lui Canio pe note, el devine, peste noapte, celebru în lumea întreagă.

Să notăm totuși că, în epocă, unii dintre realizatorii importanți ai celei de-a șaptea arte s-au apropiat cu grijă și respect de creația unor compozitori, reușind să lase generațiilor următoare, dacă nu creații cinematografice viabile, cel puțin mărturii înregistrate pe peliculă ale unor voci și spectacole de referință. Este cazul lui Max Ophüls (cu opera **Mireasa vîndută** de Smetana, interpretată, în 1932, de Jarmila Novotna), al lui Abel Gance (care realizează, în 1938, **Louise** de Charpantier, avînd-o în rolul principal pe celebra soprană Grace Moore) și, mai ales, al lui Paul Czinner (care, la Festivalul de la Salzburg, 1954, imortalizează pe peliculă spectacolul cu opera **Don Giovanni** de Mozart, cu Wilhelm Furtwängler la pupitru).

Dar, fie că sînt fidele, fie că trădează subiectul (și uneori chiar muzica) operelor lirice din care se inspiră, astfel de pelicule rămîn, în marea lor majoritate, tributare unor tehnici cinematografice rudimentare. De aceea, în acest domeniu — *opera filmată* — rare au fost *operele cinematografice* demne cu adevărat de acest nume.

Totuși, în dialectica raportului dintre operă și film, *opera filmată* a însemnat pentru istoria celei de-a șaptea arte o etapă necesară. Ea a arătat *ce nu trebuie făcut* și a incitat teoreticieni și practicieni ai spectacolului (fie muzical, fie cinematografic) să mediteze și să se aplece cu mai mare atenție asupra legilor interne ce guvernează cele două arte pentru a vedea *ce trebuie făcut* în viitor. Astfel, în 1963, Henri Colpi scria: „Găsirea echivalențelor vizuale, aceasta este, fără îndoială, una din cheile transpunerii unei opere lirice pe ecran. Teatrul muzical va avea o șansă în film doar atunci cînd un realizator se va apleca asupra lui cu dragostea și talentul cu care Laurence Olivier s-a aplecat asupra pieselor lui Shakespeare". Ușor de spus, greu de făcut! Oricum, invitația a fost lansată. Rămînea de văzut cine îi va da curs și, mai ales, cu ce rezultate.



A zecea operă transpusă pe ecran (Placido Domingo)

În operă totul e posibil: și retorismul și sublimul

Secretul lui Ponnelle

Primul care se va încumeta este francezul Jean-Pierre Ponnelle. Are 56 de ani și de mai bine de un sfert de secol slujește în tripla calitate de regizor, pictor și scenograf interesele teatrului liric. Montările sale de la „Scala", „Covent Garden", „Metropolitan", sau Bayreuth, Viena, Paris au făcut epocă.

Din 1972, începe să realizeze filme de operă destinate difuzării pe micul ecran. Primul din serie este **Bărbierul din Sevilla**, salutat de critica de specialitate muzicală și cinematografică drept un adevărat eveniment artistic. Următoarele patru filme-opere (**Madame Butterfly** — 1974, **Nunta lui Figaro** — 1976, **Cenușăreasa** — 1982, **Rigoletto** — 1983) vor însemna tot atîtea succese de presă și de public. Pentru **Rigoletto** primește chiar premiul „Emmy" — echivalent al „Oscarului" în creația de televiziune.

Întrebat care este secretul reușitei sale, într-un gen atît de dificil, Ponnelle răspunde: „Pentru mine opera este prima și ultima mea dragoste.

de Zeffirelli: Otello
Katia Ricciarelli)

Tot ce fac e pentru a o pune cît mai bine în valoare". Cum realizează acest lucru? În primul rînd, prin studierea — cu minuție de arhivar — și înțelegerea — cu intuiție de artist — a universului muzical, dramatic și ideatic al fiecărei opere lirice pe care o pune în spectacol. În **Bărbierul din Sevilla,** Figaro își pune în aplicare planurile într-o Sevilă colorată, vie, plină de vervă și umor; în **Nunta lui Figaro** o întreagă lume, cu țesătura sa de intrigi și dramolete, devine prilej de a dezbate realități sociale precise; în **Cenușăreasa**, motivul celebrului basm se joacă în termenii unei comedii de moravuri în care semenii se pot oglindi; în **Rigoletto,** eroii își trăiesc cu autenticitate pasiunile și dramele sentimentale, în decorul unei Mantove aristocrate, decadent-manieriste.

Un alt punct forte al filmelor operă semnate de Ponnelle este recurgerea la interpretări muzicale de referință. Astfel, pentru **Bărbierul din Sevilla** regizorul solicită cîțiva dintre cei mai buni interpreți rossinieni ai deceniului (cîntăreții Teresa Berganza și Luigi Alva, dirijorul Claudio Abbado), pentru **Madame Butterfly** alcătuiește o senzațională „distribuție" pucciniană (Placido Domingo, Mirella Freni, Christa Ludwig, Herbert von Karajan), la **Nunta lui Figaro** colaborează cu Kiri Te Kanawa, Dietrich Fischer-Dieskau și Karl Böhm (străluciți interpreți ai artei mozartiene), pentru **Cenușăreasa** o alege pe Frederica von Stade — una dintre stelele în plină ascensiune ale teatrului liric — iar la **Rigoletto** își asigură concursul celebrului tenor italian Luciano Pavarotti.

Teatrul liric a însoțit filmul încă de la primii săi pași

La toate aceste atuuri, Jean-Pierre Ponnelle adaugă o temeinică cunoaștere a limbajului cinematografic, pe care, însă, îl folosește cu discernămînt și dorința evidentă de a găsi o „traducere" cît mai fidelă (fidelă în sens artistic) a muzicii.

Un decupaj alert — bazat pe jocuri savante de cimp-contracimp — și nenumăratele trucaje optice pun în evidență volutele, arabescurile și fioriturile muzicii rossiniene, prim-planul, stop-cadrul, ralantiul și largile panoramări traduc în termenii imaginii dramatismul și poezia ariilor, bogăția coloristică și ampla respirație a orchestrei pucciniene, iar montajul în secvență, obținut prin mobilitatea camerei de luat vederi, urmărește îndeaproape suplețea melodiei verdiene sau dă consistență vizuală ironiei subtile și tandre ce transpare din fiecare notă mozartiană.

Din tot ce poartă semnătura Jean-Pierre Ponnelle se desprinde cu evidență intenția autorului de a face din operă — gen artistic considerat a fi, îndeobște, de elită și destinat unui public de inițiați — un spectacol popular, accesibil milioanelor de spectatori pe care-i presupune televiziunea. În acest scop, el nu ezită să actualizeze, cu moderație însă, unele situații sau personaje (în **Madame Butterfly,** Pinkerton mestecă chewin-gum, fumează, bea whisky, în **Cenușăreasa** Alidoro — „zîna cea bună" — capătă pe ecran înfățișarea lui Rossini. Ariile se transformă, uneori, în monologuri interioare, iar personajele colaborează, adeseori, cu publicul: Figaro și Cherubino ne fac cu ochiul și își iau drept confident — în momente de sinceritate — camera de luat vederi — implicit, deci, (tele)spectatorii. În același timp, rupînd cu tradiția dublării interpreților de operă cu actori, Ponnelle spulberă prejudecata că „marile voci nu sînt actori, nu fac actorie și se mișcă asemenea unor nave de război" (după cum opinia autorizatul critic Julius Norvick). Placido Domingo, Hermann Prey, Mirella Freni, Enzo Dara, Claudio Desderi, Dietrich Fischer-Dieskau se dovedesc a fi nu doar „telegenici", ci, mai ales — îndrumați cu răbdare și inteligență — autentici interpreți de film.

Imaginea muzicii

Prin Jean-Pierre Ponnelle filmul de operă devine o certitudine, un gen cinematografic cu drept de cetățenie artistică. Reușita stimulează și alți creatori, astfel încît casa de televiziune „Unitel" lansează sub genericul „Imaginea muzicii" un ambițios program de valorificare pe ecran a momentelor de vîrf ale teatrului liric. Modalitățile de realizare folosite sînt diverse: de la „citirea atentă și inteligentă," prin intermediul camerei de luat vederi, a unui spectacol de operă — fie el preexistent („Capriccio" de Richard Strauss, pe scena Festivalului

Viața și operele lui Mozart, via Forman (Tom Hulce în *Amadeus*)

de la Glyndebourne, fie el special montat în studiou („Cavalleria Rusticana, regia Giorgio Strehler, „Otello" și „Carmen", regia Herbert von Karajan) — pînă la filmarea utilizînd, în exclusivitate, exterioare și decoruri naturale („Tosca" — regia Gianfranco de Bosio). Toate aceste realizări au însă un numitor comun: o respectuoasă dragoste față de opera muzicală, o fidelitate absolută față de spiritul în care a fost ea creată.

Același respect și dragoste le găsim și la originea temerarei întreprinderi a Televiziunii române: ecranizarea, în anul 1981, a capodoperei enesciene **Oedip.** Apelînd la nume de prestigiu ale scenei noastre lirice (David Ohanesian, Valentin Teodorian, Constantin Gabor, Dan Zancu, Veronica Gîrbu), căutînd în decorul auster al cheilor Dobrogei echivalențe vizuale pentru trăirile intens dramatice ale personajelor, dînd curs sugestiilor vizuale conținute de partitura muzicală, regizoarea Olimpia Arghir și realizatoarea Constanța Drobotă reușesc să meargă dincolo de forme, culori, acțiune, pentru a pătrunde în substanța și sensul acestei tragedii lirice, de profundă esență umană.

Nu putem încheia acest capitol important din existența operei pe ecran fără a ne opri, cîteva momente, asupra ecranizării **Flautului fermecat** de Mozart.

Un act de cultură

În filmul pe care regizorul suedez Ingmar Bergman îl realizează, în 1975, după această capodoperă a teatrului liric, unul dintre personaje (Sarastro) afirmă: „Dragostea adevărată dintre doi oameni este începutul înțelepciunii". Aceste cuvinte introduse de Bergman — singura modificare operată, de altfel, în libret, — dau cheia acestui film-operă. **Flautul fermecat** este un imn închinat iubirii. Iubirii dintre oameni, iubirii pentru oameni, iubirii pentru Mozart. De altfel, chiar de la începutul turnărilor, Ingmar Bergman își declară explicit dorința de a respecta întrutotul opera mozartiană, spiritul în care a fost ea creată: „Intenția mea, realizînd **Flautul fermecat** pentru televiziune, este să creez o versiune destinată tuturor categoriilor, indiferent de vîrstă, ale publicului. De fapt, în acest mod a fost el conceput și prezentat pe scena micului teatru vienez unde, în 1791, a avut loc premiera. La origine, această operă s-a adresat unui public nerăbdător, gălăgios, curios și dificil căruia îi plăcea să rîdă mult. Pentru el Schikaneder a scris libretul și Mozart muzica".

Așadar, regizorul suedez — profund cunoscător al lumii spectacolului — știe că se află în fața unei **singspiel,** adică o varietate de operă-bufă în care miraculosul își dă mîna cu profanul, burlescul cu fantasticul, naivitatea cu rafinamentul. Or, dificultatea constă în a transfera intact pe ecran tot acest univers feeric, populat de zeițe și personaje alegorice, care numai aici, pe scîndurile scenei, își justifică, cu adevărat, rațiunea de a fi. Inteligența și intuiția, care-i sînt proprii acestui mare artist, îl fac pe Bergman să înțeleagă că, în **Flautul fermecat,** apelarea la limbajul cinematografic nu trebuie înțeleasă drept o posibilitate oferită realizatorului de a depăși limitele impuse de teatru; ci, mai degrabă, ca un mijloc de a reconstitui un anumit gen de spectacol — așa cum procedase, odinioară, Laurence Olivier în **Henric al V-lea.**

Iubim opera pentru că acolo pasiunile sînt întotdeauna clare, esențiale, totale

Prin această ecranizare a capodoperei mozartiene, Ingmar Bergman realizează o operă artistică finită și completă prin ea însăși. Un autentic act de cultură.

Ce e vechi a murit, ce e nou nu s-a născut încă

După ce, în anii '60—70, efortul unor personalități ale spectacolului muzical (Herbert von Karajan) sau teatral (Giorgio Strehler) a consolidat întreprinderea lui Jean-Pierre Ponnelle de a transforma o creație hibridă (opera filmată) într-un gen artistic de sine stătător (filmul de operă), iată că, în ultimul deceniu și jumătate asistăm la replica dată de oamenii de film. Nume dintre cele mai celebre ale celei de-a șaptea arte invadează lumea teatrului liric, căutînd s-o revitalizeze, fie prin montări de scenă (John Schlesinger cu „Povestirile lui Hoffmann" și „Cavalerul rozelor", la Covent-Garden; Ken Russell cu „Faust", la Viena; Werner Herzog cu „Lohengrin", la Bayreuth), fie prin filme de operă. Lui Ingmar Bergman îi urmează curînd Joseph Losey **(Don Giovanni** — 1979), Francesco Rosi **(Carmen** 1984), Franco Zeffirelli **Cavalleria Rusticana** și **Paiațe** — 1980, **La Traviata** — 1982, **Otello** — 1986). Odată cu ei filmul-operă intră în zodia filmului de autor. Universul faptic, afectiv, ideatic și, uneori, chiar cel muzical al operei își pierde identitatea, devenind sursă, argument sau demonstrație într-o creație realizată pe o temă dată.

Don Giovanni al lui Losey stă mai puțin sub semnul lui Mozart și mai mult sub cel al motto-ului împrumutat din Gramsci: „Ce e vechi a murit, ce e nou nu s-a născut încă. În acest interludiu iese la iveală o lume cu simptome morbide". O lume de plăceri își trăiește cu disperare și încrîncenare ultimele clipe. Cantitatea primează asupra calității („O mie trei" anunță, zeflemitor, Leporello performanța lui don Giovanni), identitatea nu mai contează (femeia dorită poate fi blondă sau brună, slabă sau grasă, tînără sau bătrînă, mlădie sau scundă). E o lume de carnaval (de unde frecvența măștilor purtate, la propriu, de personaje), o lume a aparențelor (don Giovanni cucerește camerista Elvirei sub înfățișarea lui Leporello). Ambiguitatea domnește (laitmotiv al multor filme semnate de Losey). Nimic nu e stabil, cert. Constantă e doar metamorfoza: totul capătă mai multe înfățișări și are mai multe sensuri, un element devine complementar altuia. Natura și exterioarele sînt teatralizate (Vicenza palatelor lui Palladio sau Veneția lagunelor), interioarele, invadate de o lumină crudă, sînt lipsite de intimitate. Sîntem departe de lumea seducătoare, surîzătoare, armonioasă și tandră a personajelor mozartiene. Excesive în trăiri și sentimente, cele ale lui Losey își clamează dragostea (donna Elvira), răzbunarea (donna Anna), cinismul (don Giovanni), fidelitatea (don Ottavio). Leporello nu mai este valetul isteț, nonșalant, vesel și puțin licheluță (dar nu foarte mult), ci un parvenit încruntat, ros de invidii,

ambiții și orgolii care îl detestă pe don Giovanni. Și asta, nu atît pentru că el, Leporello, este silit să-i fie servitor, ci mai ales pentru că nu-i poate fi stăpîn (relația stăpîn-servitor, o altă temă frecventă la cineastul englez).

Dar, chiar dacă filmul reinterpretează lumea ce populează opera lui Mozart, el îi rămîne fidel marelui compozitor în profunzime, prin respectul arătat esenței: ambiguitatea, proprie universului creat de Losey, există și se justifică numai prin barocul capodoperei mozartiene „Don Giovanni".

Regia ca „summa"

„Iubesc opera — declară într-un interviu Franco Zeffirelli — fiindcă aici pasiunile sînt totdeauna clare, esențiale, fundamentale: ura este ură, dragostea este dragoste. Apoi, opera este „summa" tuturor formelor de spectacol: cînt, muzică, balet, pictură, toate muzele se întîlnesc aici". Privindu-i, însă, filmele-operă înțelegi că pentru Zeffirelli,summum în materie de regie nu e opera, ci filmul, și că mai mult decît opera, cineastul italian iubește cinematograful. Pentru a-i sluji nimic nu i se pare o blasfemie. „M-am purtat cu Verdi așa cum s-a purtat el cu Shakespeare: i-a tăiat un act din dramă. El a făcut-o pentru muzică. Eu pentru film", răspunde cineastul celor ce-i reproșează nenumăratele ciuntiri operate în partitura lui „Otello". Inadvertența istorică nu-l sperie. În „Paiațe", o trupă de commedia dell' arte cutreieră o Italie postbelică. Căci, pare a replica Zeffirelli, verismului în muzică nu-i corespunde, oare, neorealismul în film? Citită cu ochiul lacom de spectacol cinematografic al regizorului, burgheza dramă din „Traviata"-model de operă „intimistă", cum ne asigură un specialist al genului, Jacques Bougeois, — se consumă în grandioase și opulente saloane princiare, ticsite de oglinzi, candelabre, lumînări, statuete, veselă și populate de cete de figuranți. Dar încadraturile, rafinat gîndite, au valoare picturală, plan detaliile, inteligent distribuite, sînt relevante în context, prim planurile disecă cu luciditate trăirile personajelor, iar mișcările de aparat comentează — uneori înduioșate, alteori ironice — acțiunea.

În acest univers, al cărui singur și despotic stăpîn e regizorul, partitura muzicală devine un simplu element. Și, adeseori, nu unul dintre cele mai importante. De aceea, ea poate fi **condensată** (prin amputări de arii, duete, scene etc.), **dilatată** (prin reluarea „în buclă" a unor pasaje sau prin îmbogățirea cu „numere" ce nu fac parte din muzica operei) și, totdeauna, **mixată** (cu „zgomote de pași, scîrțîit de uși și ferestre, hohote de rîs, clinchet de pahare, zăngănit de spade etc.).

Atitudinea lui Zeffirelli poate să pară în ochii și, mai ales, în urechile multor „puriști" ai operei lirice drept ireverențioasă. Căci, desființînd tabuuri, persiflînd tradiții, el devine un iconoclast. Dar, chiar atunci cînd trădează arii și compozitori în parte, cineastul rămîne credincios Operei în însuși spiritul care i-a dat viață și personalitate: trăiri puternice și emoții copleșitoare într-un spectacol captivant. Prin filmele sale operă, Franco Zeffirelli face o profesiune de credință din mărturisirea unuia dintre compozitorii de prestigiu ai secolului XX, Luigi Dallapiccola: „Cel ce crede în Teatrul muzical, cel care face să trăiască personajele sale, simte că Opera nu cunoaște nici limite, nici granițe, că totul este posibil, că lumea irealului îi aparține și că absurdul poate deveni uneori sublim".

Viorica BUCUR

Gina Lollobrigida și Sophia Loren și-au depus în repetate rînduri candidaturile pentru Carmen.

sonorul!

...Și capătă glas imaginea

O voce românească de răsunet mondial: *Darclée* în interpretarea Silviei Popovici; cîntă Arta Florescu

Relația dintre film și muzică nu e una oarecare și nici de ultimă oră. Din frageda pruncie a cinematografului sonor imaginea s-a legat pentru totdeauna (casă de piatră, ca în cîsniciile lungi și fericite) de sunetul ce adăuga o nouă dimensiune, expresie a spațiului tridimensional. Fotografia rămînînd, altminteri, mută. Că nu a fost prea lesne să se ajungă la un mod de exprimare cît mai fidel al acestui mariaj (mixaj) stau dovadă cele cîteva decenii de căutări tehnico-științifice, destule eșecuri, dar și răsunătoare izbînzi care, însă, au deschis alte perspective, puțin bănuite, estetico-artistice, filmului și cinematografiei în general. Chiar și ca industrie, sonorul a ridicat cifra de afaceri cu încă un rînd de zerouri. Că la început, cineaști de anvergura unor Pudovkin, Eisenstein, Chaplin „Nimicesc marea frumusețe a tăcerii" sau ca Erich von Stroheim priveau cu mefiență noile achiziții „sonore" pare cumva de înțeles. Filmul pierde, parțial cel puțin, din plasticitatea și expresivitatea la care puținătatea mijloacelor de exprimare îl constrînseră, dar cîștiga, s-a dovedit cu vîrf și îndesat, în autenticitate și veridicitate.

Cînd a apărut sonorul, mulți dintre marii cineaști au spus că „marea frumusețe a tăcerii a fost nimicită"

Notă subiectivă

Pe de o parte, imaginea urmărea redarea strictă a unor evenimente. Sonorul, implicit muzica, a încercat să introducă o notă subiectivă asupra celor petrecute. Se includea în film un întreg univers. S-a spus — și se mai spune și azi, chiar dacă mai rar — că muzica dă tonul. Este adevărat în mare, dar, poate, inexact în mic. În film, muzica cooperează cu coloana sonoră (mai mult sau mai puțin muzicală): vocea umană, explozia unei bombe, pufăitul unei locomotive, mieunatul unei pisici, scîrțîitul unor uși sau foșnetul unor frunze — iată-ne, doar prin sunet, în plină atmosferă cehoviană — toate acestea au devenit din fapte (brute) de viață, elemente de film.

Exemple sînt la îndemîna oricui. (Să mai reamintim doar că George Enescu a inclus în partitura capodoperei sale „Oedip" o împușcătură de pistol). Filmul a căpătat *glas*, s-a însuflețit depășind naturalismul elementar (dar și poetic, plastic, expresiv în momentele sale de artă adevărată) al filmului mut. Imaginea a căpătat *glas*, s-a însuflețit. Pe acest fond al umanizării (sonore) a peliculei s-a dezvoltat muzica de film, a căpătat, din ce în ce mai mult, un rol și un loc bine definit în mecanismul complex al cinematografului. Prestigioși muzicieni, compozitori și interpreți au luat parte, de-a lungul deceniilor ce au urmat, la această aventură muzicală. Filmică. Chiar atunci cînd filmul nu a fost muzical. Cu atît mai mult cînd subiectul trata vieți de muzicieni sau de interpreți virtuozi de mare celebritate. În puțini ani, cinematografia și-a adjudecat noi colaborări și mulți colaboratori de prestigiu. Pianistele domnișoare bătrîne au fost date uitării iar prim-planul a fost ocupat de nume sonore, de la Stravinski, Prokofiev și Șostakovici pînă la Darius Milhaud și Paul Constantinescu. De la Dumitru Capoianu și Anatol Vieru la

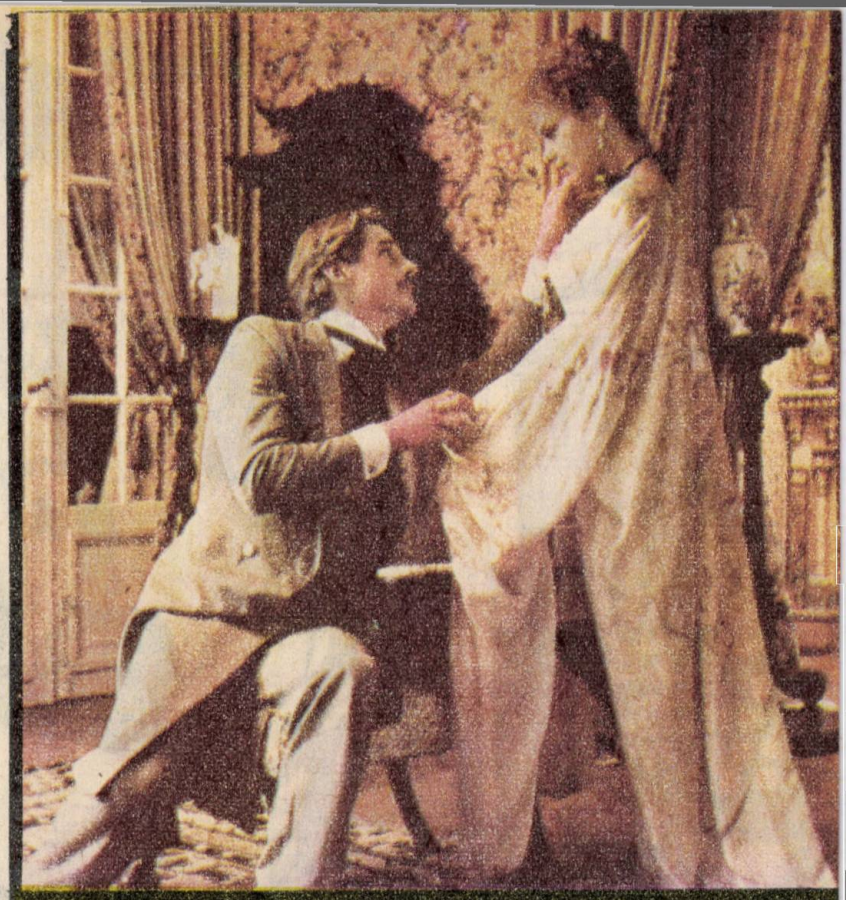
regretații Dorin Liviu Zaharia și Richard Oschanitsky cărora filmul românesc le datorează atîta. Inutil să înșiruim titluri de filme și să dăm nume de muzicieni. Putem face doar cîteva precizări. Prima ar fi legată de filmul — așa zis — muzical. Cu numeroșii săi admiratori, de la adolescenți exuberanți pînă la bătrînei nostalgici. Acest lucru, însemnînd acoperirea unei plaje largi de preferințe, de la **Help** și **Woodstock** pînă la **Sunetul muzicii, My Fair Lady, Darclée** și **Toată lumea rîde cîntă și dansează.** Să spunem. Lucrurile sînt clare și evidente: muzică, muzică, muzică; restul e doar un pretext. Ar fi apoi spectacolele — de mare ținută artistică și cu distribuții prestigioase de operă (filmate). Un **Don Giovanni** (cu Placido Domingo și Kiri Te Kanawa sau **Otello**-ul lui Zeffirelli. Astea ar fi filmele în care-muzica *în sine* își ia partea leului.

O miză mai înaltă

Ar mai fi apoi, *filmele-filme* în marea lor majoritate, unde ea, muzica, dar și sonorul, se pun în slujba unui sens mai înalt. Să dăm cîteva exemple, cumva clasice. În filmul realizat după romanul lui Proust „În căutarea timpului pierdut" acea mică frază din Sonata lui Vinteuil — pentru a cărui decriptare a curs destulă cerneală din partea analiștilor de tot soiul, în legenda ei fiind implicat și numele marelui nostru muzician George Enescu — declanșează nu atît un lanț evenimențial cît o *atmosferă*. Ea impregnează atît salonul soților Verdurin, dar și lumea ce-l frecventează, ea, muzica, implantînd o anume lentoare și melancolie, un *spleen*, dar și o neliniște ce exprimă cu brio personajele. Atît Proust cît și regizorul Volker Schlöndorff reușesc să împletească această muzică implicită a scriiturii și a imaginilor, transfigurînd întregul și dîndu-i o semnificație, o miză mai înaltă, extramuzicală, artistică.

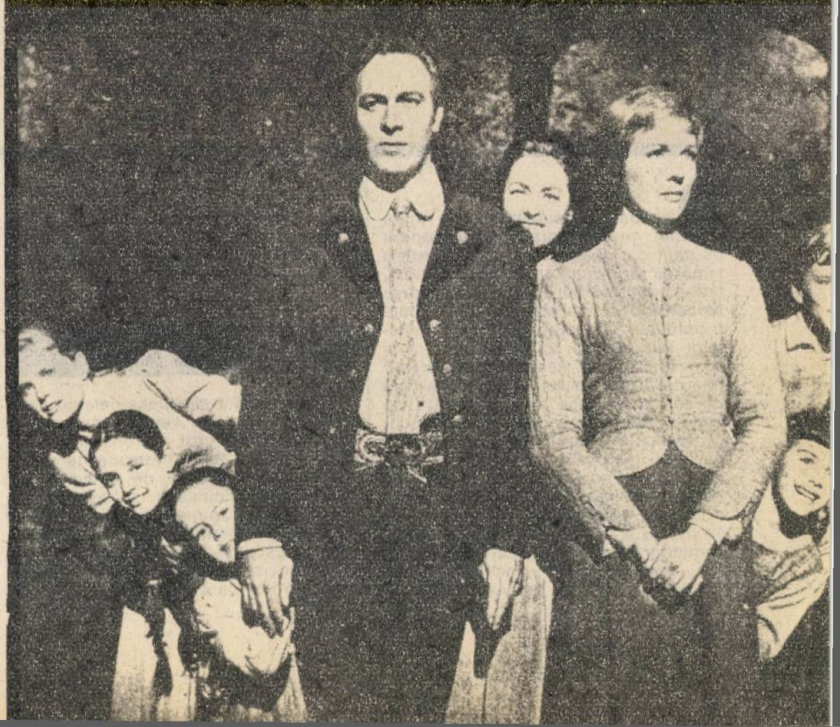
Într-un alt film, sovietic de această dată, de un mare dramatism ca **Blocada Leningradului,** muzica lui Haciaturian din celebra simfonie „cu clopote" exprimă *sonor* toată vîltoarea și tragedia umană din aprigele zile de război. Partitura tensionată cu folosirea intensă a alămurilor și a percuției împlinesc ceea ce imaginile — singure — ar fi redat cu o mai mică elocvență. Exemplele se pot multiplica, fiecare spectator e capabil — forțîndu-și puțin memoria vizuală cît și cea auditivă — să aducă propriile lui mărturii. Sigur că un anume subiectivism va persista: nu toți vibrăm în același mod în fața acelorași filme. Despre muzică putem spune același lucru. De aceea, revenind la filmele-filme, putem spune că ele înglobează muzica într-un univers particular ce-i dă o notă aparte. Că el va fi o capodoperă sau un film oarecare, de serie, ar fi o altă socoteală. Oricum, muzica participă la realitatea materială, sonoră, cît și la cea expresivă prin care sunetele (naturale sau artificiale, „de efect") contribuie la edificarea întregului eșafodaj artistic. Se constituie astfel o nouă configurație a realului în care estetica epico-narativă și credibilitatea audio-vizuală se cuplează printr-o fericită simbioză.

Bedros HORASANGIAN



Sonatele lui César Franck acompaniate de trăirile lui Marcel Proust *(O dragoste a lui Swann* **cu Ornella Muti și Jeremy Irons)**

Musical, dar cu puternice accente civice (Julie Andrews și Christopher Plummer în *Sunetul muzicii*)



Ficțiune? Realitate? Noțiuni interșanjabile în *Roza purpurie din Cairo* de Woody Allen (cu Mia Farrow și Jeff Daniels)

Fața nevăzută a planetei cinema

Obsedat de subiectele de mare atracție, cinematograful a descoperit de mult că însăși uzina de vise este o temă cu vino-ncoace. Imensa curiozitate a spectatorilor față de tot ceea ce se petrece în „culisele filmului" poate fi potolită nu numai cu ajutorul revistelor ilustrate și a televiziunii, ci și prin mijlocirea ecranului. Interesul față de destinele starurilor, dar și față de toți meseriașii care se agită pe platoul de filmare poate fi satisfăcut de peliculele-autoportret cu intenții declarat, de obicei, autocritice. Ținta principală a acestora: expunerea feței nevăzute a, așa zisei, fascinante lumi. Adevăruri dure despre „negustoria de visuri" care este, uneori, industria cinematografică, spun, mai cu seamă, acei cineaști care au încercat să demoleze mitologia hollywoodiană și care, demistificînd-o, au găsit prilejul de a se răfui cu un sistem de producție potrivnic aspirațiilor lor de a impune adevăratele valori.

Hollywood în filme

Atît de multe sînt peliculele ce portretizează cea mai veche cetate cinematografică încît „Hollywood în filme" este o temă indexată de toate dicționarele serioase de cinema. Cu mici excepții, cineaștii se apropie de acest subiect animați de intenții polemice și pamfletare. Excepțiile există, firește. Este de pildă cazul lui Peter Bogdanovich, criticul trecut în tabăra realizatorilor care evocă în **Din lumea filmului de altădată** anii premergători înălțării marilor studiouri californiene. Regizorul omagiază entuziasmul inventivilor pionieri ce s-au străduit să scoată cinematograful din rîndul distracțiilor de bîlci, au reușit să-i articuleze un limbaj specific și să-i cîștige statutul de artă. Pe fundalul unor întîmplări cu umor și suspens se proiectează o reverență respectuoasă în fața unui cineast revoluționar al „marelui Mut", David Wark Griffith. Aceeași personalitate este omagiată de frații Paolo și Vittorio Taviani în **Bună dimineața, Babilonia** unde cel dintîi mare regizor al industriei filmului este „surprins" în timpul turnării **Intoleranței,** faimoasa superproducție deschizătoare de noi drumuri. Dezvăluirea „culiselor" legendarului Hollywood alcătuit, la vremea aceea, din

cîteva barăci, conține trimiteri ironice la adresa tiranicilor directori de film sau a naivității poveștilor ce se filmau în epocă, dar evocarea este străbătută de același afectuos, respectuos ton inspirat de curajul și perseverența înaintașilor.

Asemenea omagii față de mari personalități ale filmului prind contur și în peliculele ce zugrăvesc mai sarcastic Hollywoodul. Distribuind-o în **Bulevardul amurgului** pe Gloria Swanson, vedetă căzută în uitare odată cu instaurarea sonorului, într-un rol asemănător destinului său, regizorul Billy Wilder lansează un rechizitoriu împotriva necruțătorului „obicei" hollywoodian de a se debarasa imediat de actorii sau de realizatorii a căror popularitate înregistrează o oarecare scădere. Autorul atașează și alte dovezi demonstrației sale, alte „cazuri" elocvente: Erich von Stroheim, în rol și în viață fost regizor de succes, devenit șofer, și Buster Keaton apărînd, așa cum arăta în 1950, tragic îmbătrînit și marcat de conștiința propriei decăderi. Billy Wilder și-a continuat pamfletul antihollywoodian într-un film mai recent, **Mitul Fedorei**, o nouă tentativă de demontare a mecanismului fabricării vedetelor cu trimiteri evidente la o altă fascinantă biografie, cea a Gretei Garbo. Toate peliculele inspirate de cazuri reale dezvăluie, mai aluziv sau mai tranșant, incredibilele țesături de tranzacții și de intrigi care asigură lansarea unor staruri și întreținerea popularității acestora, afacerismul producătorilor, magnații care dispun de viața personală a interpreților desemnați să devină idoli pe placul mulțimilor. Și **Harlow** de Gordon Douglas și **Valentino** de Ken Russell și **Frances**, biografie, deloc romanțată, a actriței Frances Farmer semnată de Graeme Clifford, conțin amănunte zguduitoare despre felul în care aceste vedete au fost devorate de star-sistem și au fost sacrificate pentru vina de a fi încetat să mai corespundă cu imaginea care le-a fost croită. Sarcastice descrieri ale mediului hollywoodian care înalță compromisul la rang de principiu întîlnim și în **Față în față (Frumosul și urîtul)** de Vincente Minnelli, **Contesa descultă** de Joseph Mankiewicz, **Myra Brekinridge** de Michael Sarne, **Ce s-a întîmplat cu Baby Jane?** de Robert Aldrich, **Petrecerea sălbatică** de James Ivory, **Ultimul nabab** de Elia Kazan sau în recentul serial **Dantelă** regizat de Billy Hale. O lucidă și ironică incursiune în „culisele" Hollywoodului este și filmul **Malice în Wonderland (Maliție în țara minunilor)** regizat de Gus Tryconis, difuzat de televiziunea noastră sub titlul **Înfruntarea**, o altă reconstituire de cazuri reale. De data aceasta, în prim plan nu se mai situează vedetele, ci presa de scandal ce teroriza, în anii '30—40, pe idolii ecranului. Cronicara evenimentelor mondene, Louella Parson (jucată în vervă de Liz Taylor), se întrece în afirmații veninoase și „dezvăluiri" picante pe seama vedetelor, cu rivala ei profesională, Hedda Hopper (interpretată de subtila Jane Alexander). Din înfruntarea și supralicitările celor două „otrăvuri", cum se autointitulează cu mîndrie, rezultă cîteva divorțuri, cîteva sinucideri, compromiterea unei premiere, apusul unor cariere. Călcatul peste cadavre devine pentru așa zisele ziariste o acțiune la propriu, implicațiile umane ale scandalurilor provocate de ele neinteresînd, în general, în „miraculoasa" cetate unde nici un sacrificiu nu este prea mare pe altarul celebrității. Artificialitatea acestui mediu și monstruoasele deformări de caracter ale protagoniștilor lui apar chiar și într-o peliculă de sorginte polițistă ca **Oglinda spartă**, după Agatha Christie, unde crima, mai precis crimele, se petrec în sînul unei echipe de filmare. Portretele făcute vedetelor sînt pline de sarcasm. Cele două dive ce joacă într-o superproducție cu

Critici occidentali trecuți de cealaltă parte a baricadei cinematografice

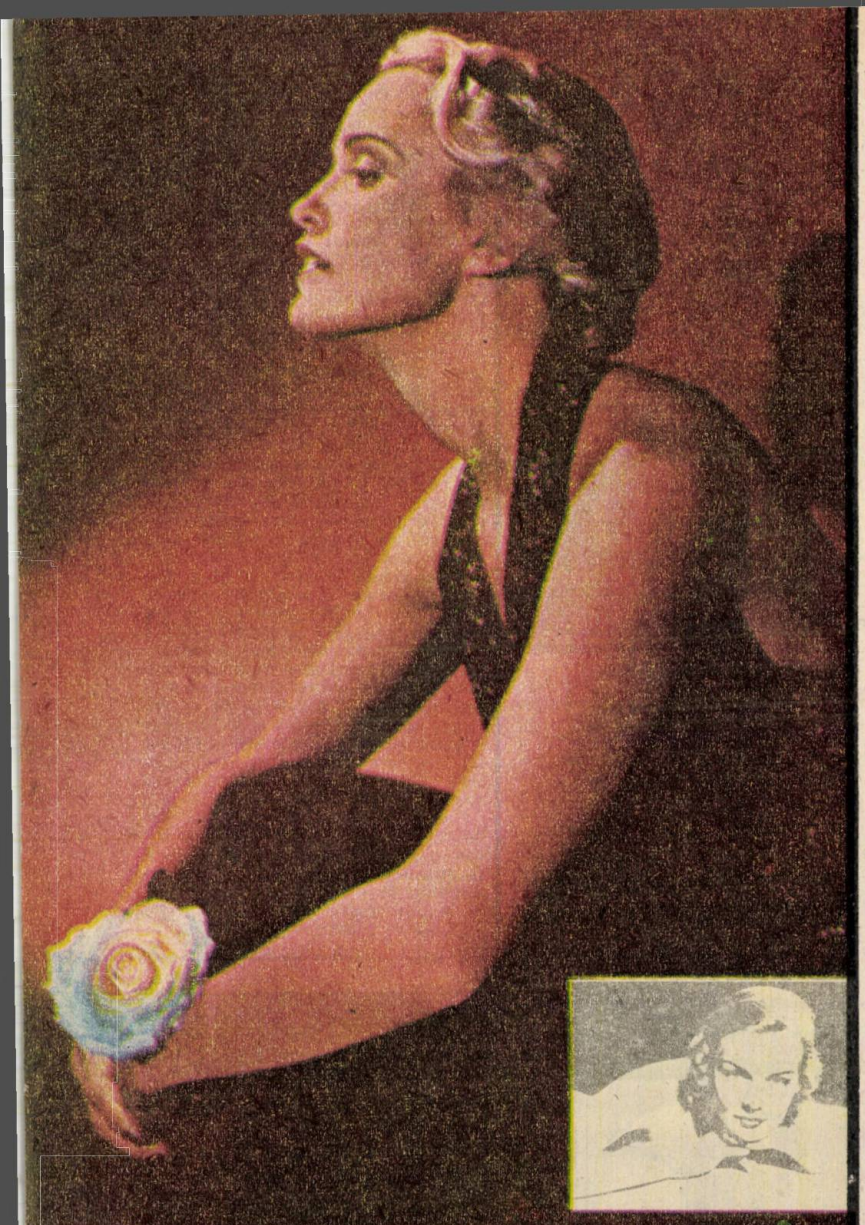
temă istorică își dispută întîietatea punînd la bătaie toate mijloacele, de la seducția personală pînă la invectivă și calomnie, aflîndu-se într-un permanent meci de replici grosolane rostite însă cu surîsul pe buze. Surîsul fără de care, nu-i așa, nu se poate concepe un star.

Demitizarea-confesiune

Deși Hollywoodul este cea mai faimoasă cetate a cinematografului, demitizarea lumii filmului nu este o specialitate americană. Dorința cineaștilor de a-și exprima prin pelicule aspirațiile și deziluziile legate de propria meserie pare chiar mai puternică pe continentul nostru. Cu toate că profesioniștii care forfotesc, cu și fără rost, în celebra **Noapte americană** a francezului François Truffaut sînt, oarecum, ironizați și sarjați, ca niște specimene foarte reprezentative pentru vanitățile și ticurile oamenilor din acest mediu, concluzia regizoriului este scandată insistent de personajele sale: „cinematograful este mai bun decît viața". Contestatar prin vocație, autorul nu a încetat de-a lungul întregii sale cariere să polemizeze cu un anume mod de a face film, cu un anume stil de a scrie despre film, rămînînd însă partizan fanatic al ideii de film cu majuscule, ca arta cea mai capabilă să acorde armonie dezordinii lumii. Chiar dacă nu împărtășește exuberanța lui Truffaut, polonezul Andrzej Wajda omagiază și el, în **Totul de vînzare**, posibilitățile acestei arte de a investiga realitatea și de a o influența, analizînd cu surprinzătoare nuanțe un raport fascinant: cinematograf-viață. Sacrificiile dureroase pe care le fac slujitorii filmului și mai ales actorii ce-și dezvăluie, pe ecran, partea cea mai intimă a eului lor apar în pelicula sa ca necesare. Grotești sau tragice în excesele lor, dar necesare. Fără de ele „spectacolul nu poate merge înainte".

Demitizînd și el lumea filmului, Federico Fellini analizează substanța însăși a cinematografului în complexa sa artă poetică **8 1/2**, poate cea mai autobiografică „piesă" din filmografia sa atît de apăsat autobiografică. Pe protagonistul, regizor de meserie în-

Figurantul, ca personaj principal (Emilia Dobrin-Besoiu și Geo Barton în *Secvențe* de Alexandru Tatos)



Biografia unei vedete care este și autobiografia unui (star) sistem (Francis Farmer în viață și recreată de Jessica Lange)

terpretat de Marcello Mastroianni) toată lumea îl acuză, mai în glumă, mai în serios, că este mincinos. Și iubita care îl bănuiește îndrăgostit de actrița principală; și scenaristul obsedat de ideea că îi modifică, pe nesimțite, scenariul; și soția oripilată de descoperirea că dialogurile lor conjugale au fost transformate în replici de film. Dar alter-ego-ul lui Fellini își vede mai departe de metodele sale, derutîndu-i pe toți. Cu aerul său visător, continuă să-i metamorfozeze pe cei din jur în personaje și să-și amestece visele personale cu cele proiectate pe ecran. Exact cum procedează faimosul regizor italian care nu se sfiește să declare: „Îmi place să povestesc minciuni, să inventez povești și să istorisesc despre lucrurile pe care le-am văzut și despre personajele pe care le-am întîlnit. Îmi place, mai ales, să mă povestesc pe mine însumi". Animat de același impuls de a se dezvălui pe sine, el merge cu sinceritatea și mai departe în autoportretul pe care și-l face în **Interviu.** De data aceasta însuși Fellini îl joacă pe Fellini. Pretextul confesiunii personale este interviul acordat unei echipe de la televiziunea japoneză. La întrebările stupide, regizorul răspunde cu mormăieli și încearcă să submineze imaginile clișeu despre „universul fellinian". Jurnaliștii niponi îl urmăresc pas cu pas, se întîlnesc cu actorii „de suflet", Marcello Mastroianni și Anita Ekberg, sau cu figuranții cu fizionomii frapante, se plimbă pe platourile de la „Cinecittà" printre decoruri de superproducție și mașiniști (savuroasă scena cu mașiniștii care dejunează în burta unui elefant de mucava), păstrînd în toată această explorare prin culise o mină de încîntare infantilă, afișînd mulțumirea celui care are ocazia să-și confirme niște păreri de nezdruncinat. Iată-l pe jovialul Marcello, optimist, ca întotdeauna, deși filmează într-o nacelă de balon un „publicitar" și este machiat gros pentru acoperirea ridurilor; iat-o pe monumentala Anita cu aceleași plete platinate ca în **La dolce vita,** dar cu atîtea kilograme în plus cîți ani au trecut de la premieră și iat-o și pe Julietta Masina (de atunci) veghind la fericirea personală a maestrului. Fellini ne clatină impresia că „toate sînt la locul lor" și pune față în față trecutul cu prezentul citînd celebra secvență cu scăldatul blondei dive în Fontana di Trevi, sub ochii uimiți ai junelui prim preferat, făcîndu-i pe Mastroianni, pe Ekberg și pe spectatori să simtă că și pentru oamenii de cinema „fugit irreparabile tempus". În tot acest **interviu,** el afișează un aer de „vecchio leone", își face ostenit bilanțul și, zîmbind complice, pare că spune „nu-i așa, c-am îmbătrînit?". Cu toată nostalgia rememorării, regizorul nu-și pierde cheful de farse și iată-l făcînd din secvența cavalcadei indienilor în exterioarele improprii de la „Cinecitta" o mică bijuterie umoristică. O ploaie torențială întrerupe brusc și probele de filmare și interviul, lăsînd în coadă de pește ceea ce începuse ca „o confesiune de maestru în criză de inspirație".

Ceea ce demonstrează însă strălucit acest „credo" este că tot ce atinge Fellini se transformă în cinema. Chiar și „culisele" filmului. Recuzita este derizorie și trucurile sînt cunoscute, dar el știe să le folosească și să ne încînte cu ele ca nimeni altul, pentru că el, regizorul, este „il poeta". Cam așa s-ar putea rezuma această nouă „profesiune de credință" a lui Fellini.

Dana DUMA

Plăcerea (narcisistă?) de a se povesti pe ei înșiși

O declarație de dragoste pentru profesiunea de cineast (Jean-Pierre Léaud, Jacqueline Bisset, François Truffaut în *Noaptea americană*)

Un cinema numit tandrețe

Mulți dintre marii regizori ai lumii nu au studiat în școli și universități. Ei au învățat cum se fac filme văzîndu-le și, mai ales, revăzîndu-le și răsrevăzîndu-le în sălile de cinema și în cinemateci. Printre cineaștii autodidacți se numără și François Truffaut. El a început prin a fi „simplu spectator". Apoi a scris despre filmele pe care le vedea. Prin urmare, a fost critic. Apoi, a încercat „să le facă". Multe dintre filmele sale au devenit, la rîndul lor, o școală de cinema.

Voce dulce, surîs întotdeauna amical, o unică pasiune: filmul. Pasiune întreruptă cu brutalitate la doar 52 de ani. „Moartea, spusese François Truffaut, cu puțină vreme înainte de acest deznodămînt care a lăsat cinematograful în doliu, nici nu mă obsedează, nici nu mă neliniștește. Dacă scenariile mele se sfîrșesc, adesea, prin moarte, eu văd în ea o împlinire și un anume fel de a spune că viața merită să fie trăită. În fond, este un sfîrșit fericit".

Dar despre ce fel de fericire ar putea fi vorba, dacă ne gîndim că cel ce rostise aceste cuvinte își propusese să facă vreo 50 de filme și, pînă atunci, făcuse doar 20. Cu atît mai mult, cu cît tot el declarase, relevînd bucuria pe care i-o dădea profesiunea de cineast: „Îmi este aproape egal rezultatul, dacă voi fi capabil să fac filmele la care visez!" Nu a mai fost.

Truffaut a avut doi mentori, niciodată dezmințiți, și creația sa a oscilat parcă, întotdeauna, între lirismul lui Renoir și eficiența lui Hitchcock. „Am admirat întotdeauna la ei faptul că au preferat munca, propriei persoane", spunea Truffaut, făcîndu-și un indirect autoportret.

Doi regizori pivot ai filmului francez: Jean Renoir și François Truffaut

Un strigăt în apărarea culturii: *Fahrenheit 451°* (Julie Christie și Oscar Werner)

Trei filme i-au adus, în copilărie, revelația cinematografului. **Paradisul pierdut** al lui Gance, cînd avea opt ani. Atunci s-a lăsat pentru prima dată vrăjit de magia imaginilor: „O sală întreagă plîngea în întuneric!" **Trubadurii diavolului** al lui Carné, cînd avea zece ani. Vede filmul, într-o dimineață, cînd chiulește de la școală. În după-amiaza aceleași zile, mătușa sa îl invită la cinema să vadă noul film din cartier. Neputînd să mărturisească că îl văzuse, mai merge o dată. Atunci, are a doua revelație. Înțelege importanța revederii unui film, căci „numai după ce ai aflat povestea, poți descoperi detaliile care te fac să retrăiești actul creației însăși". În sfîrșit, avea 14 ani cînd descoperă **Cetățeanul Kane**, chiar în zilele eliberării Franței: „Pentru mine eliberarea a fost întîlnirea cu Welles; pentru mine, din acea clipă, singurul gînd a fost să înființez un cineclub". Prietenul său de „chiul" cinematografic, Robert Lachenay, va scrie peste ani: „Pentru a face rost de bani de cinema, făceam programe săptămînale, pentru că, în 1944, în timpul ocupației, nu existau reviste de cinema. Sîmbăta făceam turul cinematografelor din arondismentul 17 pînă la Etoile, luam programarea, o scriam de mînă în cîte 20 de exemplare și apoi le vindeam. Așa ne asigurăm și săptămîna noastră cinematografică".

De atunci, cea mai mare parte din timp Truffaut l-a petrecut în întunericul sălilor de cinema: „Am început să cercetez ce se află în spatele filmului. De la un anume moment am început să notez numele regizorului care mi-a plăcut și să-mi fac acasă dosare cu filmele văzute. Apoi, am început să scriu despre filme".

Dar înainte de a ajunge cineast urma să învețe viața. Fuge de acasă. Ajunge, pentru scurtă vreme la o școală de corecție (**Cele 400 de lovituri** încep să se contureze). Criticul André Bazin îl ia sub protecția sa. La 18 ani, publică în „Buletinul Clubului iubitorului de film" din Cartierul Latin prima sa cronică cinematografică la **Regula jocului** a lui Renoir și în următorii ani va semna rubrici de cinema la publicațiile **Arts**, **La Parisienne**, **Le Temps de Paris** și la **Radio-cinéma** (pînă în 1959). Iată cum își va defini, peste ani, activitatea sa de critic: „Cînd nu-mi plăcea un film eram de o rea credință totală. Vroiam, cu orice preț, să împiedic publicul să meargă să-l vadă. Cred că acționam din orgoliu. Doream, din toate puterile, să nu fiu doar citit, ci și ascultat". Ca regizor, optica sa se va schimba: „Este tot atît de greu să faci un film prost, cît și unul bun. Din momentul în care ai cunoscut munca, durerea, angoasele și, desigur, plăcerea cu care se face un film, nu-l mai poți critica într-o manieră oarbă, violentă, chiar dacă îi faci o critică constructivă. Ceea ce este teribil este că fiecare are dreptatea lui", spunea Truffaut trecînd, cu sinceritatea-i caracteristică, puntea dintre critic și creator.

În timpul serviciului militar, este trimis în Indochina, dar se îndrăgostește și dezertează (ciclul filmelor cu Antoine Doinel se prefigurează). Tot André Bazin îl sfătuiește să se predea autorităților. În trenul care-l conducea spre detenția militară, citește un număr din „Cahiers du Cinéma". Nu

Subiectul subiectelor filmelor sale: iubirea
(Isabelle Adjani și regizorul-interpret în *Adèle H*)

după multă vreme, va face parte din colectivul redacțional al revistei care a dat fundamentul teoretic al Noului val, inaugurat chiar cu primul său film, **Cele 400 de lovituri.** Totuși, Truffaut, într-o declarație bilanț, își va atribui o altă filiație: „Sînt opusul unui regizor de avangardă. Sînt un nostalgic, stau cu fața întoarsă spre trecut. Nu am nici un fel de antene apte să capteze ce e modern. Înaintez ghidat doar de senzații".

Cu o Bernadette Lafont cutreierînd, pe bicicletă și cu pletele în vînt, străzile din Nîmes, el devine autorul unui prim scurt metraj: „Nu mi-a plăcut niciodată documentarul, doream să spun o poveste..."

Poveștile sale în imagini au început.

Eroul lui Truffaut nu s-a impus ca un om în general, ci ca un om individualizat, surprins în surîsuri discrete, în mici confidențe, în amicale ironii, în micile mari nimicuri diurne, întotdeauna încălzite la focul unor sentimente cu cît mai ascunse, cu atît mai incandescente și apte de necontrolate izbucniri.

„Dragostea este subiectul subiectelor, de la **Jules și Jim** subiectele mele se situează mereu în mreaja iubirii. Ea are un loc copleșitor în viață, în apartamente, pe stradă, în birouri, la ziare, în politică, în război, în reușită, în eșec, la sărbători, în piețe, în școli, în cazarme, în avioane, — în așa fel încît, dacă mi s-ar dovedi, pe bază de statistică, că nouă din zece filme sînt de dragoste, aș răspunde că nu e deajuns". Într-adevăr, de la **Jules și Jim** la **Piele catifelată, Sărutări furate, Domiciliu conjugal, O fată frumoasă ca mine, Adèle H.** și pînă la ultimul său film, acea splendidă și răvășitoare poveste de dragoste din culisele unui teatru în zilele ocupației, **Ultimul metro,** cred că nu există cineast care să fi făcut cu atîta discreție și totodată

„Un film trebuie să aducă o idee despre lume și una despre cinema..."

patimă o mai continuă și constantă apologie a iubirii.

Tot din dragostea sa de cinema, a scris și realizat **Noaptea americană** (laureat al Oscarului, în 1973, pentru cel mai bun film străin al anului) și care a făcut din Truffaut cel mai iubit regizor francez (de la Renoir încoace) și dincolo de ocean.

O altă constantă a universului cinematografic al lui Truffaut a fost copilăria. El se „justifică", ca un poet: „Pentru mine, a filma cu copii (**Cele 400 de lovituri, Copilul sălbatic** și atîtea alte schițe de portret ale copilăriei, de vîrstă sau de suflet, din filmele sale sau mereu nematurizatul său Antoine Doinel, eroul trilogiei sale sentimentale interpretat de Jean-Pierre Léaud la maturitate) este înainte de toate o imensă plăcere și o îmbogățire spirituală perpetuă. Nimic din ceea ce face parte din copilărie nu este lipsit de importanță. Copiii imită pe cei ce-i iubesc și maimuțăresc pe cei ce-i detestă, iar în final adulții sînt caricaturile copiilor!"

Iată crezul unui cineast inteligent, sensibil și, mai presus de toate, tandru. Pentru că Truffaut a avut față de cei ce l-au cunoscut personal, și nu doar prin intermediul filmelor sale, încă o calitate inestimabilă, cultul prieteniei și al tandreței. Prietenii și colaboratorii săi apropiați l-au prețuit și iubit. La prematura sa dispariție, ca un ultim omagiu, au simțit nevoia să adune într-un volum mărturiile sentimentelor ce i-au legat. Volumul, editat de revista **Cahiers du cinéma,** este intitulat „Romanul François Truffaut", el face un portret indirect al cineastului atîtor filme ale tandreței pe care le dorim mereu revăzute. Dăm cuvîntul cîtorva dintre prietenii și colaboratorii săi.

Adina DARIAN

Catherine Deneuve:
„Se adapta personalității fiecărui actor"

Jeanne Moreau:
„Un tolerant care ura greșeala"

Ce spun regizorii?

Jean Luc Godard: „François a început să facă cinema... cu mîinile sale. Cîteva pete de cerneală, cîteva pietre aruncate într-o băltoacă. Îi plăcea să provoace. Un film, credea el, este ceva care se face de la sine, care vine și pleacă... Cînd își proiecta ideile pe ecran, ca atunci cînd a scris acel articol-program: „O anume tendință a cinematografului francez", François reproșa tuturor că nu se lăsau în voia cinematografului cînd fac un film. Pentru el intrarea într-un cinematograf însemna ieșirea din sine. Un film nu se făcea niciodată singur, în solitudine. Ecranul era o pagină albă, era lupul alb, dar lupul alb-asasin, cel de care vorbea Henri Langlois.

Iar despre criticul Truffaut, Godard a scris: „I-am avut pe Diderot, Baudelaire, Elie Faure, Malraux și... Truffaut. Nu am avut niciodată alți critici de artă."

Milos Forman: „Ceea ce m-a mișcat întotdeauna la Truffaut, m-a uimit și nici n-am înțeles, a fost extrema sa timiditate. N-am avut niciodată ocazia să-l văd filmînd, dar, mi se părea, timiditatea sa nu se potrivea deloc cu postura regizorului în ochii actorilor, tehnicienilor, figuranților. Cred că s-a depășit în muncă, dar în viață era extrem de intimidat în fața a tot ceea ce se numește performanță. Cînd ne întîlneam, prefera s-o facem în restaurante retrase, unde nu ne puteam întîlni cu persoane cunoscute sau acasă la el. Ce straniu era acasă la el... Îl respectam. Avea o calitate care se impunea: integritatea. El era atît de onest față de toți ceilalți încît putea să spună, întotdeauna, exact tot ce gîndea fără să fie răutăcios sau să ofenseze. Chiar atunci cînd critica filme care-i displăceau, el știa să aleagă cuvintele, poate crude, dar niciodată cinice, rele, meschine. Explica întotdeauna lucrurile foarte clar (Claritatea înainte de toate, este, nu-i așa?, un precept francez). A dorit foarte mult să vadă **Amadeus.** Dar cînd am terminat filmul pentru el era prea tîrziu. Era deja în afara realității."

Claude Berry: „François începea prin a iubi un film, apoi începea să te iubească pe tine și sfîrșea iubindu-ți întreaga familie. Suferise atîta în propria familie, cînd era mic, încît le iubea pe ale altora. El era prietenul definitiv. Ceea ce admira, era pentru totdeauna. Își făcuse prin lumea pe unde umblase o mare familie de prieteni. Îi iubea. Nu numărul de ore sau zile petrecute împreună contau. Puteam să nu ne vedem șase luni, un an și, deodată, primeam un bilet sau un telefon. Ne întîlneam și nimic nu era schimbat. Nu uitase nimic din ceea ce fusese. Avea aceeași căldură, aceeași tandrețe, aceeași curiozitate, același real interes pentru tine. Îi plăcea să descopere noi cineaști și să-i ajute. Fizic era fragil. Se temea de apă. Cîteodată, foarte rar, cînd intra într-un bazin făcea doar turul piscinei, ținîndu-se de bordură. Pe plajă rămînea întotdeauna îmbrăcat și citea ziarele..."

Ce spun scenariștii?

Jean Louis Richard — colaboratorul său la **Piele catifelată, Mireasa în negru, Fahrenheit 451°**: „Își alegea scenariștii ca și cum ar fi deschis un catalog. Spunea: „Uite, pentru filmul ăsta e bun cutare". François lucra, întotdeauna, diferit cu fiecare scenarist. Cînd lucram împreună, discutam ore întregi lucruri fără nici o legătură cu scenariul propriu-zis. Îmi spunea: „Ieri m-am întîlnit cu un tip care mi-a spus...". Și adesea, acele discuții își făceau loc în scenariu. Scriam cîteodată fiecare în colțul nostru. Dialogurile intime le scria Truffaut. Eu făceam restul, apoi ne confruntam. La sfîrșit, nu mai știam ale cui au fost replicile. Cînd ne certam, o făceam pînă în pînzele albe. Am avut discuții aprige. Am scris, mai întîi, împreună, **Mireasa în negru,** dar nu a fost mulțumit. Am reluat singur scenariul, apoi i l-am dat să-l modifice. Pentru celelalte filme plecam întotdeauna din Paris: **Pielea catifelată** l-am scris la Cannes. **Fahrenheit...** la Bruxelles. Directorul Cinematecii ne pregătea, în fiecare zi, să vedem două-trei filme. Abia după aceea ne așezam la lucru. Truffaut îmi spunea că sînt un constructor. Începeam întotdeauna printr-o vedere de ansamblu pentru a stabili ritmul filmului. Apoi marcam 30—35 de momente-cheie. Unele erau ulterior eliminate. Altele erau introduse. Fixam punctele forte, în *acel*

moment trebuia să se petreacă *acel* lucru. Există două feluri de regizori: cei care sînt mulțumiți de sine și cei care se îndoiesc. François făcea parte dintre cei care se îndoiau, dar o făceau într-un fel pozitiv. În orice caz, era poate singurul om cu adevărat modest dintre toți pe care i-am cunoscut. Toți cineaștii pe care-i cunosc au măcar un dram de megalomanie. Nu l-am întîlnit niciodată la François. A făcut filme pentru că simțea că trebuie să le facă, dar niciodată nu s-a luat drept un geniu. Iar noi toți eram mult mai pretențioși cu el, decît cu alții. Pentru că el era un om remarcabil. Avea atît de puține defecte, încît îți era și mai greu să le ierți. În timpul bolii a fost extraordinar. Nu și-a pierdut umorul nici o clipă. Ultima dată cînd ne-am văzut mi-a spus: „Împrumutați-mi revolverul. (Nu știu de ce, întotdeauna ne-am vorbit cu reverență), am să vi-l înapoiez, mîine..." (Și a început să rîdă)."

Ce spun actorii?

Jean Claude Brialy: „Dintre noi toți, François era, fără îndoială, cel mai generos și mai clar în raționamente. Este un lucru foarte important pentru un actor. Cînd lucrai cu Godard trebuia să-l descifrezi. Chabrol te făcea, întotdeauna, să rîzi. Truffaut te făcea mai inteligent. Îți explica personajul cu o limpezime totală. Era extrem de precis și totodată nu-ți impunea nimic. Vorbea cu sensibilitate, cu emoție. Își punea inteligența în slujba sensibilității și nu vice versa. Îți explica atît de exact încît puteai crede uneori că e vorba numai de inteligența sa. În realitate totul venea din profunzime. El era un personaj extrem de grav și de chinuit. Din acest punct de vedere, filmul care mi se pare că-l reprezintă cel mai bine este **Camera verde,** căci Truffaut era mai puțin ușuratic și mai puțin jongleur decît ni s-a arătat în **Noaptea americană.** Pentru fiecare scenă îți povestea o istorie. Îți spunea: „Vii din acea situație, înainte ți s-a întîmplat..." Și îți dădea detalii din viața cotidiană. Băuseși o cafea prea fierbinte sau prea rece etc., și te îndreptai către o altă situație, pe care ți-o explica tot în amănunțime, în așa fel încît ea începea deja să te preocupe. Truffaut înscria fără încetare secvența, planul, în povestea particulară a personajului. Poveste care nu era, neapărat, cea dintîi. Avea darul povestirii. Știa să te capteze cînd vorbea și te simțeai cuprins de o dorință nebună să dai viața *acelui* personaj. Să-l faci cel mai frumos din cîte au fost. Chiar cînd interpretai un personaj secundar el tot îți făcea biografia sa intimă căreia, în acea clipă, îi acorda rolul principal. Era o stratagemă foarte utilă pentru actor. Toți actorii și toate actrițele se dădeau în vînt să joace pentru el. Iar el, după ce te alegea, îți lăsa impresia că tu erai cel așteptat de ani de zile! Asta făcea parte din farmecul său. Dar nu trebuia să cazi în capcană și să crezi că el fără tine ar fi fost în dificultate sau s-ar fi plictisit. El era posesorul acelei priviri vii care, cînd se așează asupra cuiva, îți dădea senzația că este cel mai important. De aceea, am avut cea mai neagră presimțire cînd l-am văzut la spital, imediat după ce se îmbolnăvise. Mi-a spus atunci: Încep să mă obișnuiesc cu ideea morții. Și privirea sa devenise tristă."

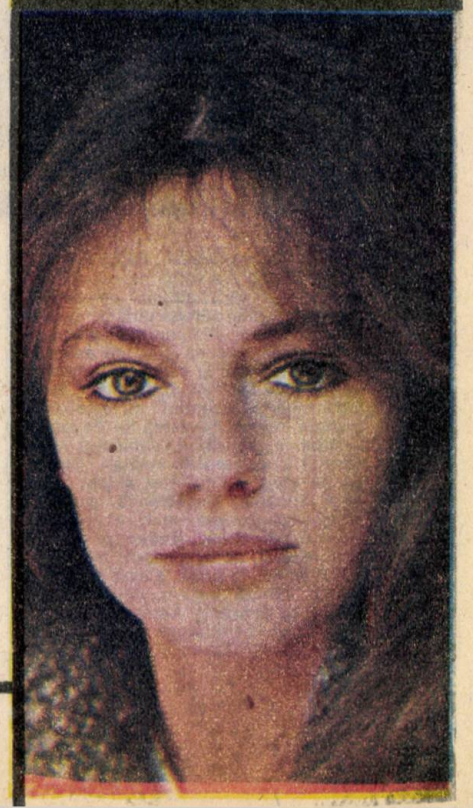
Gérard Dépardieu: „M-am simțit întotdeauna de aceeași parte a baricadei cu François. Avea o voință magnifică. Dar și o imensă doză de naivitate. Naivitate înseamnă să te lași posedat de o dorință. E rar. Dar el avea acest dar. Avea o mare inteligență în privința cinematografului și o imensă inocență în legătură cu lucrurile vieții."

Catherine Deneuve: „Știa atît de bine să vorbească cu fiecare în parte după personalitatea sa. Își schimba tonul și își alegea cuvintele în funcție de fiecare actor. Nu l-am auzit niciodată să spună lucruri neplăcute unui actor de față cu un altul. Nu l-am văzut niciodată întrerupînd jocul unui actor. Truffaut știa că acest gest l-ar arunca într-o asemenea stare încît el nu va mai putea da nimic. Înainte de filmare el făcea cu noi o lectură extrem de precisă a rolurilor. De altfel, cînd citești un scenariu dialogat de Truffaut simți, în fiecare cuvînt, privirea sa, exactitatea și finețea percepției sale, sensibilitatea și chiar gingășia sa. Pentru actor a filma cu el era un dar otrăvit. Căci, după aceea, îți era imposibil să regăsești la alți regizori toate acele nuanțe."

Jeanne Moreau: „François era extrem de tolerant. Era tolerant nu îndulgent. Pentru că nu-i plăcea greșeala. Fiecare dintre prietenii săi am avut parte de niște scrisori de la el în urma cărora nu era ușor să-ți revii. Din această pricină, prietenii săi nu au avut niciodată viața ușoară. Cînd îi erai cu adevărat prieten te expuneai severității sale. Dar tocmai de aceea el era atît de important pentru noi toți. Acum ne este extrem de greu, aproape insuportabil, să trăim fără el. Dispariția sa ne-a aruncat pe toți într-o țară a nimănui". ■

Fanny Ardant: „A fost și a rămas de neîntrecut"

Jacqueline Bisset: „Te făcea să crezi că ești cel mai bun"



cum se naște un mit?

A fost odată... Rebecca

Filme nemuritoare născute din înfruntări „pe viață și pe moarte"

Nu de puține ori, istoria filmelor este o poveste „plină de zgomot și furie". Capodopere, titluri faimoase au fost asistate la naștere de zeițele discordiei și ale mîniei, neînțelegeri, suspiciuni și divorțuri de opinie însoțite, uneori, de scandaluri — au marcat anevoiosul proces al înfiripării unei lumi în fața aparatului de filmat. Și, pentru ca dificultățile să aibă mai mult farmec, ghinioanele, nefericitele coincidențe nu lipsesc, de obicei, nici ele. Probabil că altfel nu se poate, într-o artă care adună, pe același cîmp de luptă, oameni atît de deosebiți, profesiuni, temperamente, impulsuri, orgolii și sfieli greu de acordat. Printre meandre și capcane de tot felul, își face loc, totuși, creația. „Miracolul cinematografului" nu este chiar o vorbă în vînt. Povestea lui **Pe aripile vîntului** a constituit subiectul unor cărți și a numeroase relatări. Despre cît de greu s-a urnit și a fost dusă, pînă la capăt, **Casablanca,** am avut prilejul să scriem chiar în paginile acestui almanah. **Rebecca,** primul film realizat de Hitchcock în S.U.A. cu 50 de ani în urmă, a avut și el istoria lui, narată într-un volum ce urmează să apară în America, „Bogata și ciudata colaborare a lui Alfred Hitchcock și David O. Selznick la Hollywood".

Un mister născut dintr-o absență (Joan Fontaine și Laurence Olivier în *Rebecca*)

Războiul dintre producător și regizor

Vestea unei apropiate colaborări între poruncitorul mogul Selznick și rezervatul cineast britanic, amîndoi doritori să adapteze pentru ecran romanul semnat de Daphné du Maurier „Rebecca", a stîrnit, de la bun început, întrebarea: care pe care? A cui voință va învinge? Convingerea autorilor cărții mai sus amintită este că „deceniile de armonie între producători și regizori nu au dus mai la nimic bun; în schimb, din certuri și înfruntări au ieșit, uneori, filme de o surprinzătoare putere, precum **Rebecca**". După aceeași opinie, în ciuda coliziunilor pricinuite de viziuni estetice diferite, pînă la urmă, unul a avut nevoie de celălalt: Hitchcock a adăugat mai mult relief stilului lui Selznick, acesta din urmă i-a transmis regizorului ceva din „strălucirea starsistemului". Dacă ținem seama de faptul că cei doi aveau să mai colaboreze încă zece ani, că **Spellbound (Fascinație)** și **Notorious** au fost rodul acestei conlucrări, se poate spune că bătălia începută cu **Rebecca** a meritat prețul.

Pînă la ultima tăietură de montaj

Deși ocupat pînă peste cap cu **Pe aripile vîntului** — care se turna în același timp — Selznick a cumpărat și drepturile de ecranizare a cărții semnate de Daphné du Maurier (chiar cu aceeași sumă) și, la începutul lui septembrie 1938, l-a desemnat oficial pe Hitchcock drept regizor. Cineastului, care mai adaptase o carte a scriitoarei, **Hanul din Jamaica,** în studiourile engleze Elstree, chiar cu un an în urmă, i-a surîs ideea. Inițial, producătorul a dorit ca însăși romanciera să extragă scenariul din carte, treabă care se pare că n-a ispitit-o deloc. Primele luări de contact s-au transformat în primele conflicte care, astăzi, după trecere anilor, ni se par cu atît mai teribile, cu cît ele se desfășurau la distanță transoceanică, prin telefoane, scrisori și telegrame, căci cineastul se afla, încă, în Anglia. Înainte de a se așterne de-a binelea la lucru, regizorul trebuia să obțină o primă mică victorie și anume să-și convingă producătorul să renunțe la ideea comentariului pe marginea povestirii, în favoarea narațiunii la persoana întîi și, în nici un caz, să nu se apeleze la flash-back pentru a o înfățișa pe Rebecca: „...ea trebuie să rămînă o ființă pe care o simți, nu o vezi. Nu incidentul trebuie dramatizat — va argumenta el, ci memoria însăși".

Lectura proiectului de scenariu l-a lăsat pe Selznick „fără cuvinte" — spune el — ceea ce nu l-a împiedicat să cheme imediat stenografa pentru a-i adresa regizorului un răspuns doar de... 3000 de cuvinte prin care explica răspunderea celui care ecranizează un roman atît de popular și punctele slabe ale concepției hitchcockiene. După părerea sa, protagonistul, Maxim de Winter, apare „fără farmec, fără mister și fără poveste", Beatrice, sora acestuia, a fost vulgarizată, iar Mrs. Danvers, menajera, a fost transformată într-o ființă mai puțin veninoasă. Cea mai păgubită i se părea, însă, eroina principală — pe care au convenit să o numească, în discuțiile lor, Daphné — ale cărei subtilități de psihologie și comportament ar fi fost înlocuite cu „trăsături vag definite". Finalul mesajului suna drastic: „Am cumpărat **Rebecca** și **Rebecca** avem de gînd să facem".

Împreună cu asistenta sa Joan Harrison, cu dramaturgul scoțian Philip

Mc Donald, Hitchcock a întocmit un nou proiect de scenariu, mai fidel cărții, pe care, cu un plus de diplomație, l-a prezentat de data aceasta, drept „o bază de discuții în vederea stabilirii abaterilor ce sînt permise în raport cu cartea". O nouă lectură, un nou răspuns al producătorului, mai îngăduitor, pare-se, „cîteva note" (10 pagini la un rînd!) ce se încheiau cu o severă declarație de intenții. Selznick anunța că este hotărît să controleze întregul traseu al elaborării filmului, de la scenariu la regie, pînă la „ultima tăietură de montaj".

37 de pagini de observații

În timp ce colaboratorii lui Hitchcock trudeau de zor asupra scenariului, regizorul — care, între timp, sosise la Hollywood — și producătorul își băteau capul cu distribuția. Cu rolul lui Mrs. Danvers lucrurile au mers cel mai repede. Kay Brown a propus-o pe Judith Anderson, o cunoscută actriță de teatru, care a pretins plata drumului de la New York la Hollywood, 1000 de dolari pe săptămînă, și o garanție scrisă că proba de filmare va fi dată sub ochii lui Hitchcock. „Cu cine naiba își închipuie că are de-a face?" s-a înfuriat producătorul, dar a acceptat totul. Ceea ce a urmat nu a mai fost simplu. Selznick îl dorea pe Ronald Colman pentru Max de Winter și alegerea i s-a părut și regizorului fericită. Dar actorul, deși originar din Anglia, patria literaturii polițiste și de groază, se temea de „filmele cu crime". Nu mai puțin se temea însă și de filmele în care personajul feminin se bucura de o atenție prea mare, drept care a spus: Nu. Melvyn Douglas, Walter Pidgeon, Leslie Howard, William Powell au fost, rînd pe rînd, luați în considerație și, în cele din urmă, șterși de pe listă. În febra căutărilor și-au adus aminte că, tocmai atunci, se afla la fața locului, Laurence Olivier despre care o revistă scrisese, cu puțin timp în urmă, că „avea pentru Hollywood resurse de dispreț tot atît de vaste pe cît de mare era, în acel moment, deficitul vistieriei italiene". Iată un amănunt care ar fi putut fi de folos unui viitor interpret al dezabuzatului Max de Winter. Unde cei doi nu s-au mai înțeles, a fost alegerea eroinei, cea de a doua soție a protagonistului (amintim că în „Jimbajul de lucru" o numeau Daphné). Selznick pusese ochii pe Nova Pilbeam, care mai jucase în filmul lui Hitchcock **Young and Innocent (Tînăr și inocent).** Regizorul, care nu avea drept de veto asupra distribuției, a argumentat — convingător — că „Pilbeam nu este suficient de matură și este greu de condus în scenele de dragoste". Laurence Olivier a avansat ideea de a o lua pe Vivien Leigh, dar Hitchcock dorea neapărat o actriță americană, pentru a face plauzibilă însingurarea și stinghereala eroinei la Manderley, în castelul englezesc. În timp ce disputele asupra distribuției continuau, a fost terminată prima variantă de scenariu integral, „un amalgam ce se străduia să conțină și ideile lui Selznick și ale lui Hitchcock". Observațiile producătorului nu s-au lăsat așteptate, dezvoltate generos pe 37 de pagini (inutil să spunem că erau bătute la un rînd). Pentru mai mult spor, cu două săptămîni înainte de intrarea în producție, autorilor scenariului li s-a mai alăturat și Robert E. Sherwood, pentru „finisare". Lucrau, uneori, pînă la 3 dimineața, cînd Hitchcock cădea doborît de somn iar Sherwood, de băutură. Regizorul insista pentru mai multă atmosferă și pregnanță a obiectelor, ceilalți — pentru o mai mare precizie a caracterelor.

Alesul și culesul

La sfîrșitul verii lui 1939, Selznick avea în producție, în diferite stadii, trei filme: **Intermezzo, Pe aripile vîntului** și **Rebecca.** Dar, pentru aceasta din urmă, cu mai puțin de două săptămîni înaintea primului tur de manivelă, nu se știa încă cine va fi interpreta principală și, potrivit uzanțelor, banca nu elibera fondurile dacă distribuția nu era completă. Anne Baxter, Margaret Sullavan s-au perindat pe lista propunerilor, fără succes. Selznick a fost nevoit să amîne data începerii filmărilor de la 30 august la 8 septembrie și, spre dezamăgirea tuturor, a terminat cu alesul și culesul, decizia sa fiind irevocabilă: Joan Fontaine. Colaboratoarea statornică a lui Hitchcock, Alma, soția sa, a atras atenția că actrița „este timidă și are un zîmbet prostesc, ca să nu mai vorbim de glas care este de-a dreptul iritant" iar Jock Whitney a amintit că ultima probă a interpretei a fost atît de slabă, încît este limpede pentru oricine că nu este capabilă să joace decît rolul „unei prostuțe care tremură tot timpul". Și totuși, Selznick a văzut ceva care altora le scăpa, drept care nu a dat înapoi. „O să repeți ceva mai mult cu ea" l-a consolat producătorul pe regizor. Pentru a-și pune în valoare interpreta, a încredințat imaginea operatorului George Barnes, recunoscut pentru talentul cu care făcea să strălucească, pe ecran, chipurile feminine. Startul a fost cît se poate de greoi. După opt zile de

Suspensul dintr-un pahar cu lapte!
(Cary Grant în *Suspiciune*)

Rebecca trebuia să rămînă o ființă mereu prezentă și mereu invizibilă
(Joan Fontaine și Judith Anderson)

Un autograf vizual: Alfred Hitchcock, în trecere, într-un cadru din *Rebecca* (în cabina telefonică, George Sanders)

Noi știm că ei privesc... păsările (Tippi Hedren și Rod Taylor în *Păsările* lui Alfred Hitchcock)

muncă pe platou, nu s-au ales decît cu... 18 minute de film, spre disperarea lui Selznick care a hotărît că Hitchcock este „cel mai încet regizor cu care a lucrat" și a lui Laurence Olivier care nu și-a mai stăpînit furia, mărturisindu-i regizorului: „Bătrîne, fata asta este groaznică, nu se mai poate, trebuie schimbată". Ce-i drept, Joan Fontaine era nu numai timidă, dar și blocată de metodele de lucru cu actorii specifice cineastului care pretindea așa numitul „joc negativ". În esență, explicația sa suna cam astfel: „nu trebuie să-ți întipărești o expresie dramatică pe chip, ci, mai degrabă, să procedezi prin contrast: să zicem că zîmbești și, apoi, printr-o reacție dramatică trebuie să faci în așa fel încît acel zîmbet să se șteargă, încet, de pe față." Atmosfera nefiind, după cum se vede, foarte destinsă, nu este de mirare că, la sfîrșitul fiecărei zile de turnare, Joan Fontaine era istovită.

Ceva care să semene a zîmbet

Cu toate că premiera filmului **Pe aripile vîntului** bătea la ușă, Selznick nu scăpa din ochi evoluția treburilor la **Rebecca**, neliniștit de ritmul lui Hitchcock și de dificultățile cu care protagonista ținea piept situațiilor. Dar nu erau acestea singurele greutăți. Producătorul nu se arăta prea încîntat nici de Olivier care îl vedea pe de Winter în „culori prea întunecate". „Nu ai putea — îi cerea el regizorului — să-l convingi pe Olivier să fie mai tandru, mai blînd și să obții de la el ceva care să semene puțin a zîmbet?". Dar soarta filmului a fost să se încheie așa cum a început: cătinel, cătinel, cum am spune noi. Ultima filmare a fost chiar secvența din urmă a peliculei și, probabil, că nu se putea ca tocmai aceasta să nu aibe parte de discuții. Selznick dorea, nici mai mult, nici mai puțin, ca flăcările ce se înălțau din ruinele de la Manderley să scrie pe cer o uriașă literă R în timp ce Hitchcock ținea ca printr-o translare dinspre casă în dormitorul Rebeccăi, aparatul să descopere R-ul brodat pe o pernă. De data aceasta, regizorul nu a trebuit să insiste prea mult. Era într-o luni, 20 noiembrie 1939, la ora 4,30 dimineața cînd, după 63 de zile de platou, se putea spune că **Rebecca** era un film „tras". Nici postsincronul nu a fost scutit de incidente, principalul impediment fiind, se pare, „viteza iremediabilă" a dialogului debitat de Olivier. De altfel, din seria celor 11 propuneri pentru premiul Oscar — practic, pentru aproape toate compartimentele — lipsea cel destinat coloanei sonore. În ciuda aprehensiunilor unor ziariști care se îndoiau de succesul filmului, considerat „prea englezesc", premiera care a avut loc marți, 28 martie 1940, a fost un triumf. Ca și audiența ulterioară în rîndurile publicului. **Rebecca** l-a lansat pe Hitchcock în America și i-a deschis drumul marilor filme ce aveau să urmeze. Într-un mai tîrziu ceas al bilanțurilor, cineastul avea să declare: „**Rebecca** nu este chiar un film de Hitchcock, ci doar o povestioară". O povestioară care, de o jumătate de secol, continuă să tulbure generații de spectatori.

Magda MIHĂILESCU

aventura scenariului

Arhipologia și cinematecofilia

Pe gustul cinematecofilului (Orson Welles)

Ori de cîte ori se dezbate o problemă serioasă de cinema, Arhip este prezent. Dacă n-o fi cumva exact invers, adică ori de cîte ori Arhip este prezent, se dezbate o problemă serioasă de cinema. Principalul e că lui Arhip nu-i scapă nici o chestiune privitoare la film, așa cum nu-mi scapă mie nici un cuvînt esențial de-al lui Arhip. (Nu știu dacă este cea mai bună comparație, dar este cea mai la îndemînă, și, cum se știe, ce-i la îndemînă nu-i minciună...) Ultima împrejurare în care omul nostru s-a remarcat prin intervențiile sale atît de originale a fost o discuție ce s-a desfășurat la restaurantul din spatele Cinematecii, într-un grup de cinefili, mai precis cinematecofili. Discuția avea ca obiect ultimul film văzut în lăcașul de cultură din spatele restaurantului, un film ce trecuse de cea de-a doua, ba chiar și de cea de-a treia tinerețe. (Cîte tinereți or fi pînă la maturitate?)

— Teribil, domnilor, ce-a mai îmbătrînit și cinematograful! Abia s-a născut și, în curînd, bate suta! a remarcat cineva. Sau poate altcineva.

— Da, frate, întări unul, deși antevorbitorul nu-i era nici măcar văr.

Arhip zîmbi subțire, privindu-i pe cinefili cu superioritate de cineast:

— Prostii! De unde ați mai scos teoria asta? (A se remarca faptul că orice platitudine pe care o emite cineva și care nu seamănă pînă la identitate cu alte platitudini e taxată, pe loc, drept teorie, care cuvînt e sinonim, pentru unii, cu prostie...) Cinematograful n-a îmbătrînit deloc. Ba pot să spun că dimpotrivă. Priviți la majoritatea filmelor noastre!

Cei de față priviră și constatară că așa este.

— Sînt filme care nu îmbătrînesc niciodată, recită Arhip ca dintr-un text de romanță.

Dacă stai și te gîndești bine (dar cînd mai ai timp, în secolul vitezei, să stai și să te gîndești, și încă bine?!), Arhip are dreptate. Ceea ce susținură în cor și cinematecofilii. Ce este totuși un cinematecofil? Este, în aparență, un om ca toți oamenii. Dar, în timp ce toți oamenii trăiesc cu aer, cinematecofilul trăiește cu aer de epocă, altfel spus, el se simte bine numai în atmosfera filmelor mai mult sau mai puțin vechi, dar alese pe sprînceană, indiferent dacă pentru asta trebuie să se lase lovit, strivit, călcat în picioare, sau să lovească, să strivească, să calce el în picioare pe alții, fiindcă sînt întotdeauna mai puține locuri la Cinematecă decît cinematecofili în viață. Nu merită oare — se întreabă cinematecofilul, întocmai ca înaintașul său Adam — nu merită Chaplin, Garbo, Eisenstein, Pabst, Bergman, Fellini să le sacrifice o coastă?

Un tînăr și proaspăt cinematecofil se desprinse din cor și încercă un solo:

— Ca să fiu sincer (nu știu de ce, foarte mulți oameni simt nevoia, din cînd în cînd, „ca să fie sinceri" — n.a.), mie îmi plac și filmele noi.

Toți rămaseră încremeniți, ca niște personaje de film mut împroșcate cu frișcă.

— Filmele noi? întrebă, într-un tîrziu, Arhip, ca să se convingă că a auzit bine.

— Da! răspunse curajos neofitul, înfruntînd brav privirile nedumerite, disprețuitoare sau ostile ale celorlalți.

— Care filme noi? întreabă Arhip, cu calm și bunăvoință, dînd astfel un exemplu de tact pedagogic.

Tînărul se codi ce se codi (termen rămas pesemne de pe vremea cînd cinematecofilii — nu încă și cinematecile — aveau coadă...), apoi îndrăzni:

— Cele bune, desigur! Arhip îl privi lung (și pătrunzător):

— Adică?

— Adică acelea care vor deveni, la rîndul lor, după o vreme, filme de cinematecă. Că doar nici un film nu se naște direct în cinematecă.

Arhip, care nu călca într-un cinematograf („comercial"!), pe principiul că „dacă filmul e bun, o să-l dea și la televizor (principiu valabil doar parțial) și la Cinematecă", zîmbi parșiv:

— Și cum știi care sînt bune și care nu? Sau le alegi după aia?

— Dar la Cinematecă toate filmele sînt bune? Toate sînt alese?

Tăcere (de aur).

— Nu mai departe săptămîna trecută, se încinse junele, am văzut... (Aici autorul preferă să nu reproducă titlurile citate din motive de precauție). Alea erau filme bune? Erau filme mari?

— Dar ce, se burzului Arhip, dumneata ai vrea să vezi aici (și mîna lui se îndreaptă în direcția în care s-ar situa, geografic, Cinemateca) numai filme mari, iar la cinema de toatele? ! **(de toatele** — formă rară, folosită oral — n.a.)

Adunarea, care descoperise mai devreme aurul tăcerii, se însufleți din nou, considerînd că, la urma urmei...

Junele simți că-și ridică în cap toată asistența, așa că răsuci discuția cu abilitate:

— Vreau să văd și la cinema filme importante.

— Cum, se enervă Arhip, să-mi dea **Crucișătorul Potemkin** alături de Bud Spencer? Amestecăm valorile? Orson Welles și Sylvester Stallone? Laurence Olivier și Cristopher Lee? Facem talmeș-balmeș? Nu, băiete, cinematograful e pentru distracție, cinemateca e pentru cultură!

— Eu nu mă duc la cinematecă doar ca să-mi fac cultura cinematografică, se încăpățînă tînărul, așa cum nu mă duc la bibliotecă doar ca să citesc tratate filosofice și manuale de tehnologie.

— Prin urmare ești dintre ăia... (ce se ascunde sub cuvîntul **ăla,** să nu mai vorbim. Te ia cu frig!)

— Da, bravă tînărul, sînt dintre **ăia** care vor să vadă filmele importante și fiindcă le plac, nu numai fiindcă „se cere" la cultura generală. Așa cum îi citesc pe Caragiale, pe Sadoveanu, pe Eminescu și fiindcă îmi place să-i citesc, nu numai fiindcă sînt în bibliografia obligatorie.

Arhip dădu pe gît un pahar de briftcor, ceea ce-i produse înțepături pe limbă și pe esofag.

„Nu mai avem cinematecofili puri", gîndi el. Și lăsă discuția baltă.

Dumitru SOLOMON

În topul arhipologilor (Rita Hayworth)

vocația documentarului

Mereu la timpul prezent

Azi, pe toate meridianele filmului, cineaștii se întorc mereu și mereu către experiența documentarului, iar ficțiunile preiau, din ce în ce mai des, personaje, fapte, evenimente reale. Iată de ce, în precizarea profilurilor multora dintre cinematografiile naționale, documentarul și-a pus și continuă să-și pună amprenta specifică. Ne ocupăm, acum, de cei ce au deschis drum în documentarul sovietic și de cîteva din documentarele recente ale cinematografiei sovietice.

Primele filmulețe din lume, realizate de frații Lumière, au fost *documentare:* **Ieșirea din uzinele „Lumière", Timplarul, Fierarul, Dărîmarea unui zid, Dejunul lui Bébé** etc. Natura documentară a cinematografului a fost definită din start. Aspirația „tehnică" a artiștilor, din totdeauna, de a înregistra mișcarea, de a realiza o imagine globală a realității, de a face ca arta să fie o „oglindă plimbată de-a lungul unui drum" (Stendhal), „de a-i ține lumii în față oglinda" sau de a fi „o cronică a vremurilor" (Shakespeare) a devenit, prin cinematograf, un vis concret, împlinit, o practică vie, curentă, începînd cu Școala de la Brighton, și continuînd cu documentarul sovietic, neorealismul italian, Free Cinema-rul britanic sau Școala newyorek-ează... Această totală capacitate imitatoare — *mimesisul* aristotelic ideal — se realizează, în cazul noii invenții și arte, obiectiv. Mai mult, obiectivul camerei de filmat aduce lumea în *prim-plan*, transformă realitatea în *document esențial*, cum a demonstrat-o, printre primii, savantul român Gheorghe Marinescu.

Pe de altă parte, marea artă a lumii trăiește înainte de toate prin forța ei de *document*. Acolo unde, nu o dată, știința sau istoria, bunăoară, s-au dovedit neputincioase, arta a dat un ajutor neprețuit. Pe urmele poemelor homerice, un Schliemann a descoperit Troia. Marx arăta că nu a învățat de la economiștii englezi atîta economie politică cît a învățat din romanele lui Balzac. Exemplele s-ar putea înmulți la nesfîrșit. Istoria literaturii sau a artelor plastice constituie cel mai viu document al evoluției umanității.

Cinematograful a venit să suplinească ideal sau, mai exact, să ia de pe umerii artelor tradiționale tocmai această sarcină documentară. El este azi — fără a putea fi concurat în acest sens de nici o artă tradițională — „seismograful" realității, „planul-secvență infinit" (Pasolini), cel ce poate înregistra tot ce se petrece pe planeta Pămînt și nu numai, toate problemele legate de lumea omului, de puterea sa creativă sau distructivă.

Ce au însemnat, de pildă, caravanele sau trenurile cinematografice în timpul celui de-al doilea război mondial, o demonstrează forța unui documentar epopeic ca **Războiul necunoscut** (în 21 de episoade a 40 de minute fiecare) al inegalabilului documentarist sovietic Roman Karmen, ce a montat tematic materiale filmate atunci de peste 80 de operatori, dintre care marea majoritate a murit la datorie.

Capacitatea documentară a cinematografului este demonstrată elocvent în cazul școlii sovietice de cinema. *„Explozia sovietică"*, sinonimă cu vocația documentară a cinematografului, constituie un punct de referință mereu viu al istoriei cinematografului. Cineaștii sovietici, în frunte cu Eisenstein, Pudovkin, Kulešov, Vertov, Kozîntev, Trauberg, Iutkevici, Ermler, Dovjenko, Aleksandrov, Tissé etc. etc. au demonstrat că filmul este, că poate fi definit drept *un reportaj de date ridicat, prin sensibilitatea creatorului, la valoare de artă.* Nu răspund oare ideal filmele lui Eisenstein, de pildă, cum ar fi **Greva, Crucișătorul Potiomkin** sau **Octombrie** unei asemenea definiții? Mai mult chiar, numai în acest înțeles, legat de vocația sa documentară, cinematograful își îndeplinește adevărata sa misiune *politică*, devine esențialmente, cum spunea Pudovkin, *„un mijloc de cultură, o artă cu adevărat democratică, profund populară"*.

Dacă școala sovietică de cinema s-a dovedit a fi mereu reprezentativă pentru ceea ce a însemnat și înseamnă arta filmului, acest lucru s-a datorat, în primul rînd, faptului că ea s-a bazat pe *natura documentară* a cinematografului, pe importanța de prim rang acordată filmului documentar, încurajat mereu să se dezvolte, să devină temelia acestei școli.

La ce stadiu a ajuns documentarul sovietic am putut-o constata, în ultimii ani, cu prilejul achiziționării de filme. Din cele peste o mie de documentare pe care cinematografia sovietică le produce anual, am avut posibilitatea să le văd pe cele mai reprezentative (selecția prezentată la o vizionare de către „Sovexportfilm" cuprinzînd circa 150 de titluri, dintre care jumătate sînt de un act, iar restul de două acte, de mediu metraj și de

Ficțiunea poartă

Din ce în ce mai numeroase filmări au loc în decor real
(Natalia Andreicenko și Vladimir Menșov *în Iartă-mă*)

lung metraj). Reprezentative, atît din punctul de vedere al valorii estetice, cît și din acela al particularităților regionale, dat fiind că selecția reprezenta toate republicile unionale. De aici decurge și o varietate tematică impresionantă.

Astfel, s-ar putea distinge cîteva direcții principale, evident, prin raportare la *actualitate*, ca la un criteriu fundamental de apreciere, pentru că actualitatea este condiția de bază a creației și, implicit, a receptării. Nu se poate crea și, deci, judeca o creație decît din perspectiva actualității. Un lucru este interesant, nou, original, dacă este actual sau dacă interesează azi. Cu atît mai mult, aceste adevăruri sînt valabile în cazul documentarului, a cărui rațiune de a fi este tocmai actualitatea. Se poate, așadar, afirma că un cineast care are vocația documentarului, are și vocația actualității. Iată de ce o foarte mare categorie din documentarele de care ne ocupăm sînt orientate spre semnalarea evenimentelor actualității, în sensul imediatului, al noutăților de ultimă oră etc. În această categorie intră, de obicei, filmele științifice, foarte numeroase, prezentînd cele mai recente descoperiri și cuceriri din toate domeniile (o însemnată parte fiind dedicată problemelor escaladării cosmosului, ca în **Orașul cosmonauților** sau **O privire în secolul XXI**), dar și filmele despre pericolul atomic sau al proliferării și sofisticării armelor de ucidere în masă **(Atentat la viitor)**, sau cele despre tragedia de la Cernobîl **(Clopotele Cernobîlului, Cernobîl: cronica săptămînilor grele, Cernobîl: pîinea ruptă în două)**, sau documentarele despre preocupările actuale ale tineretului, precum tulburătorul film-anchetă, ce s-a bucurat de o largă audiență în Uniunea Sovietică, **E ușor să fii tînăr?** (1986) al regizorului letonian Iuri Podnieks.

Actualitate în sens de permanență

Desigur, cele mai multe direcții ale acestei noi școli se datorează celuilalt sens al conceptului de actualitate și anume a aduce în actualitate lucrurile, evenimentele mai îndepărtate, dar care, privite din unghiul imediatului, se dovedesc foarte importante. Un lucru oricît de vechi poate deveni nou, deci important, dacă este privit din unghiul actualității (estetice). În această categorie intră în primul rînd filmele dedicate personalităților

Și filmul este „o oglindă plimbată de-a lungul unui drum"

din lumea politică, științifică sau a artei și culturii. Așa au fost documentarele de lung metraj, care îmbină armonios reportajul obiectiv cu elementul afectiv: *Mihail Șolohov*, *Mihail Romm*, *Kremlinul*, *Roman Karmen*, *Indira*, *Gandhi*, *Béla Kun*, *Șostakovici*, *Sculptorul Tomski*, *Maestrul de balet Iuri Grigorovici*, *Pictorul Boris Cerbakov*, *Zeii precum oamenii*, *Cehov și eroii lui*, *Ilia Glazunov*, *Konstantin Paustovski*, *Vladimir Vîsoski*, *Alexandr Vampilov* și multe altele, nefiind aproape fenomen cultural sau mare personalitate cărora documentariștii sovietici să nu le fi consacrat unul sau mai multe filme uneori seriale, ca în cazul lui Lenin.

Tot în înțelesul actualității estetice procedează acești cineaști atunci cînd aduc în prezent eroi și fapte de eroism din timpul războiului civil, ca în **Ceapaev — legenda și omul** sau din timpul celui de-al doilea război mondial, cînd rememorează evenimente de supraviețuire și moarte, ca în **Sărbătorim ziua victoriei**, un film despre veteranii de război, sau **Columbii ruși**. Acestor subiecte li se consacră un mare număr de filme tocmai pentru a menține treaz în conștiința generației tinere, mai cu seamă, ceea ce a însemnat războiul, sacrificiul părinților, și pentru a avertiza că trebuie făcut tot ce-i omenește posibil ca așa ceva să nu se mai repete.

O arie vastă de filme se referă, tot în sensul actualității estetice, la mitologiile popoarelor, la obiceiuri, dansuri, port, cîntece, ca în extraordinarul documentar **Cîntec de aur al Rusiei vechi**, latura estetică ridicînd, aici, reportajul la valențele artei spectacolului autentic.

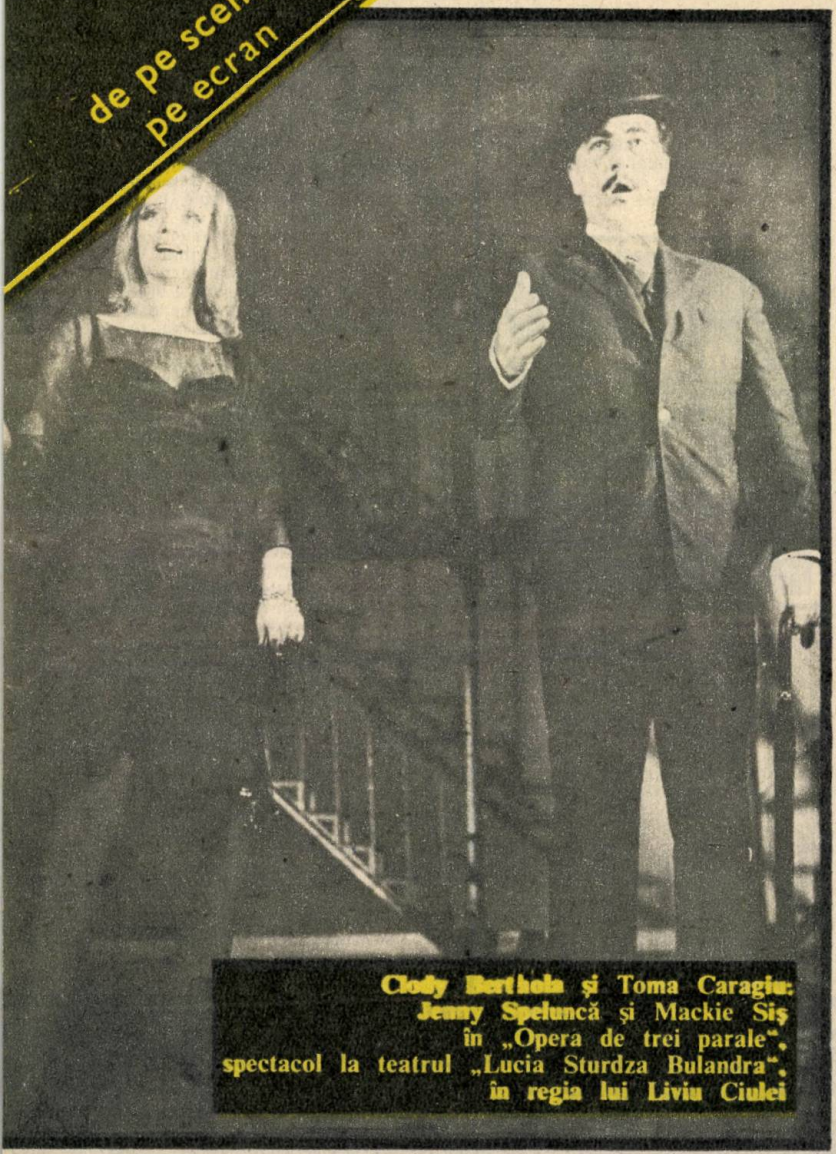
Grija pentru *autentic* constituie, de altfel, ca o trăsătură esențială a reflectării documentare, preocuparea principală a cineastului, fie că el se inspiră din actualitatea imediată sau îndepărtată, dintr-un subiect cu tema științifică sau sportivă. În toate documentarele pe care le-am văzut (realizate în stiluri și modalități foarte diferite, de la reportajul direct, pur realist, la cel metaforic, de la studiul științific și aplicat la înregistrarea liberă, spontană, de la formula anchetei la cea a „documentarului în documentar", de la reconstituirea comentată la cea sugerată etc. și toate acestea cu o mare artă a montajului, domeniu în care cineaștii sovietici au strălucit întotdeauna) reiese că ceea ce interesează, în primul rînd, este omul.

Grid MODORCEA

...adesea amprenta documentarului

O familie întemeiată la a doua tinerețe (Jana Prohorenko — *Am fost vecini*)

Singurătatea, ca problemă a cuplului (Irina Kupcenko și Alexander Zburev — *O femeie singură*)



Clody Berthola și **Toma Caragiu**: **Jenny Speluncă** și **Mackie Șiș** în „Opera de trei parale", spectacol la teatrul „Lucia Sturdza Bulandra", în regia lui **Liviu Ciulei**

O operă, dar nu de trei parale...

„Dialogul internațional Brecht '88", manifestare de largă anvergură organizată în Berlinul de est cu prilejul aniversării a 90 de ani de la nașterea cunoscutului scriitor, a înscris în programul său și o retrospectivă a filmelor brechtiene, punînd în lumina raporturile marelui dramaturg cu cea de-a șaptea artă.

Filmele — cele la care a colaborat direct, cele făcute după spectacolele sale sau inspirate din opera sa — ne-au dezvăluit celor prezenți faptul că este aproape imposibil să mai existe un creator care să nu fie fascinat de tot ceea ce are filmul specific, de forța sa de a reconstitui adevărul vieții în cele mai subtile detalii, de a topi granițele dintre adevăr și iluzie, de popularitatea și impactul său asupra mulțimilor.

Colaborator al lui Erwin Piscator, în anii '30, Bertolt Brecht a cunoscut magia ecranului, dar nu a mers pe linia ideii de îmbinare a spectacolului de teatru cu filmul, așa cum a făcut-o fondatorul teatrului politic de tip agitatoric, care a fost Piscator, ci s-a înscris în rîndul creatorilor de cinema respectînd autonomia genurilor, specificitatea lor.

În 1922, în perioada filmului mut și a exploziei expresioniste, una dintre cele mai bune opere ale cinematografiei germane, **Mysterium eines Frisiersalons** (**Misterul unui salon de frizerie**) — o parodie plină de inventivitate, haz și ritm despre viața artiștilor, își datorează existența lui Erich Engel, Bertolt Brecht și Karl Valentin. Multă vreme neglijată, această peliculă a revenit, astăzi, în atenția publicului și a specialiștilor, uimiți de originalitatea și îndrăzneala ei. Ca stil, filmul se află între improvizația de tip popular bavareză și comedia americană.

Cîte articole, cîte piese, cîte filme, tot atîtea examene de conștiință

Poate că și Bertolt Brecht, la fel ca și Erich Engel, care a uitat de acest film, după cum ne relatează Wolfgang Gersch în cartea sa „Filme de Brecht", a considerat această operă de tinerețe un simplu divertisment, pentru că, ani la rînd, n-a mai acordat atenție cinematografului. A revenit însă cu pasiune la preocuparea începutului, în 1931, cînd G.W. Pabst a realizat variantele sale (franceză și germană) după piesa **Opera de trei parale**. Momentul a rămas în istoria cinematografului și datorită protestelor lui Bertolt Brecht împotriva producătorilor și a raporturilor acestora cu autorul. Criticile sale nu s-au îndreptat împotriva filmului propriu-zis sau împotriva regizorului, cum s-a afirmat adeseori, ci au constituit o apărare a drepturilor de autor; Bertolt Brecht fiind, astfel, unul dintre primii scriitori preocupați de problema relațiilor dintre un scenariu și opera literară de la care pornește, cerînd să fie respectate ideile și mesajul acesteia.

În varianta germană au jucat cîțiva dintre interpreții premierei absolute a piesei, precum Lotte Lenia (Jenny) și Carola Neher (Polly) în timp ce în cea franceză a putut fi văzut Antonin Ar-

taud alături de Albert Préjean, Odette Florelle, Jacques Henley, Gaston Modot, Margo Lion, Hermann Thimig și Vladimir Sokoloff.

Anii '30 sînt plini de tensiuni și ciocniri sociale și politice. Naziștii încep să-și întărească puterea, dar și lupta forțelor progresiste este plină de avînt. Cele mai bune lucrări ale lui Brecht, **Ridicarea și căderea orașului Mahagony, Sfînta Ioana a abatoarelor, Cel care spune da și cel care spune nu, Mama** după romanul lui Gorki și scenariul **Kuhle Wampe** sau **Cui îi aparține lumea?** în colaborare cu Ernst Ottwald au văzut lumina tiparului sau a rampei în 1930 și, respectiv, 1931. Regizat de Slatan Dudow, cu imaginea semnată de Günter Krampf și muzica de Hanns Eisler, avînd în distribuție pe Hertha Thiele, Ernst Busch, Adolf Fischer, Lilli Schönborn, Alfred Schäfer și Martha Wolter și cîteva mii de muncitori și sportivi, filmul **Kuhle Wampe** (numele unui cartier est-berlinez) rămîne pînă astăzi ca unul dintre cele mai strălucite exemple ale cinematografului politic.

Spre deosebire de versiunile cu **Opera de trei parale** ale lui G.W. Pabst la realizarea cărora Bertold Brecht nu a participat, de data aceasta el lucrează în strînsă colaborare cu regizorul și compozitorul, contribuția sa fiind mult mai mare decît aceea de simplu scenarist.

După cum mărturisesc Slatan Dudow, Günter Krampf și Eisler, fiecare imagine și fiecare cuvînt au fost rezultatul unor lungi discuții între toți creatorii, argumentele considerate juste fiind acceptate, indiferent din partea cui veneau.

Suflul protestatar, atitudinea de îndîrjită condamnare a capitalismului, de punere în lumină a condițiilor mizere ale proletariatului german și de formare a conștiinței revoluționare și a solidarității muncitorești se simt în fiecare cadru al acestui film.

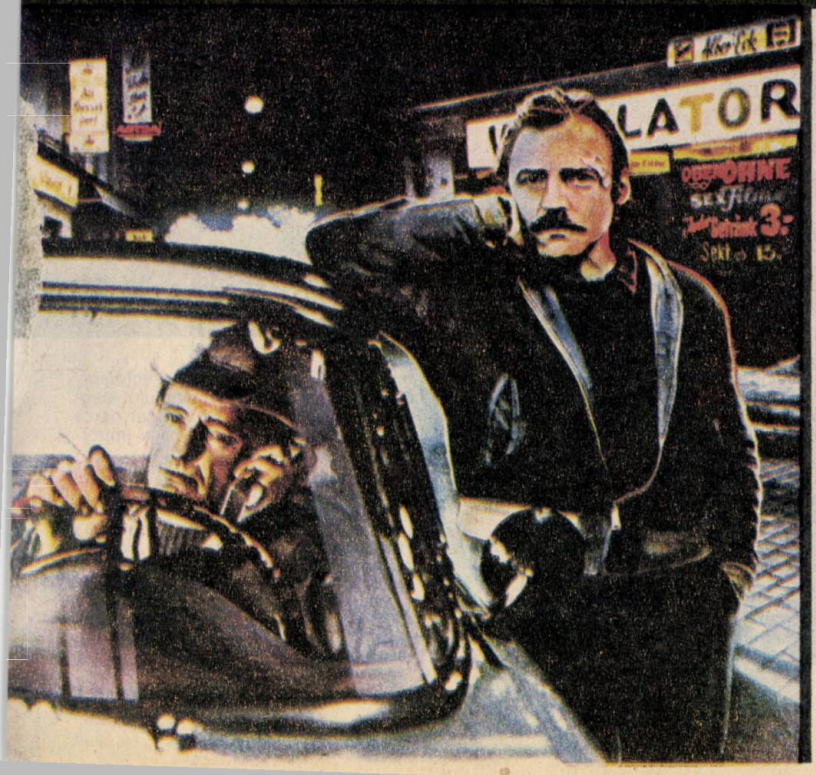
Interzis la început de cenzură, filmul rulează integral la mijlocul lunii mai 1932, la Moscova, și la sfîrșitul aceleiași luni, la Berlin, într-o formulă redusă, cu importante scene eliminate.

Venirea la putere a nazismului în Germania a însemnat pribegie, exil, ani de suferințe, iar pentru mulți oameni de artă sau pentru cei ce nu reușiseră să plece, lagăre și închisori. Rătăcește și Bertolt Brecht în Danemarca, Finlanda, Elveția și în cele din urmă în Statele Unite ale Americii. Lîngă marile uzine de vise de la Hollywood, Brecht se luptă pentru a reintra în lumea filmului. **Călăii mor și ei**, filmul realizat de Fritz Lang, în 1943, în care ni se vorbește despre curajul poporului ceh în lupta sa împotriva naziștilor și despre episodul uciderii, la Praga, a SS-istului Reinhard Heydrich , la 27 mai 1942 — are ca punct de pornire un scenariu brechtian. Cu toate că filmul rămîne ca una dintre cele mai serioase opere cinematografice antinaziste făcute la Hollywood, Bertolt Brecht nu a fost mulțumit, modificările lui Fritz Lang și John Wexley în scenariul său stîrnindu-i aceeași mînie ca și cele ale producătorilor variantelor cu **Opera de trei parale.**

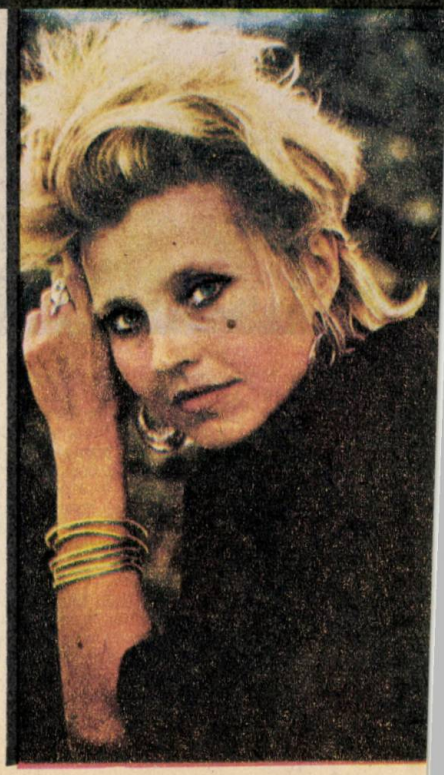
Întors în Republica Democrată Ger-

Unul dintre primele scenarii semnate Brecht:
Moartea și învierea
lui Wilhelm Hausmann

Una din sursele filmelor lui Wim Wenders se află în opera lui Bertolt Brecht



O actriță care s-a impus odată cu „noul val" al filmului vest-german: Hanna Schygulla



mană, după 1948, Bertolt Brecht nu se mai ocupă de film, teatrul absorbindu-i întreaga forță creatoare, fără să presimtă că, în curînd, opera sa va fi din nou izvor de inspirație pentru ecran.

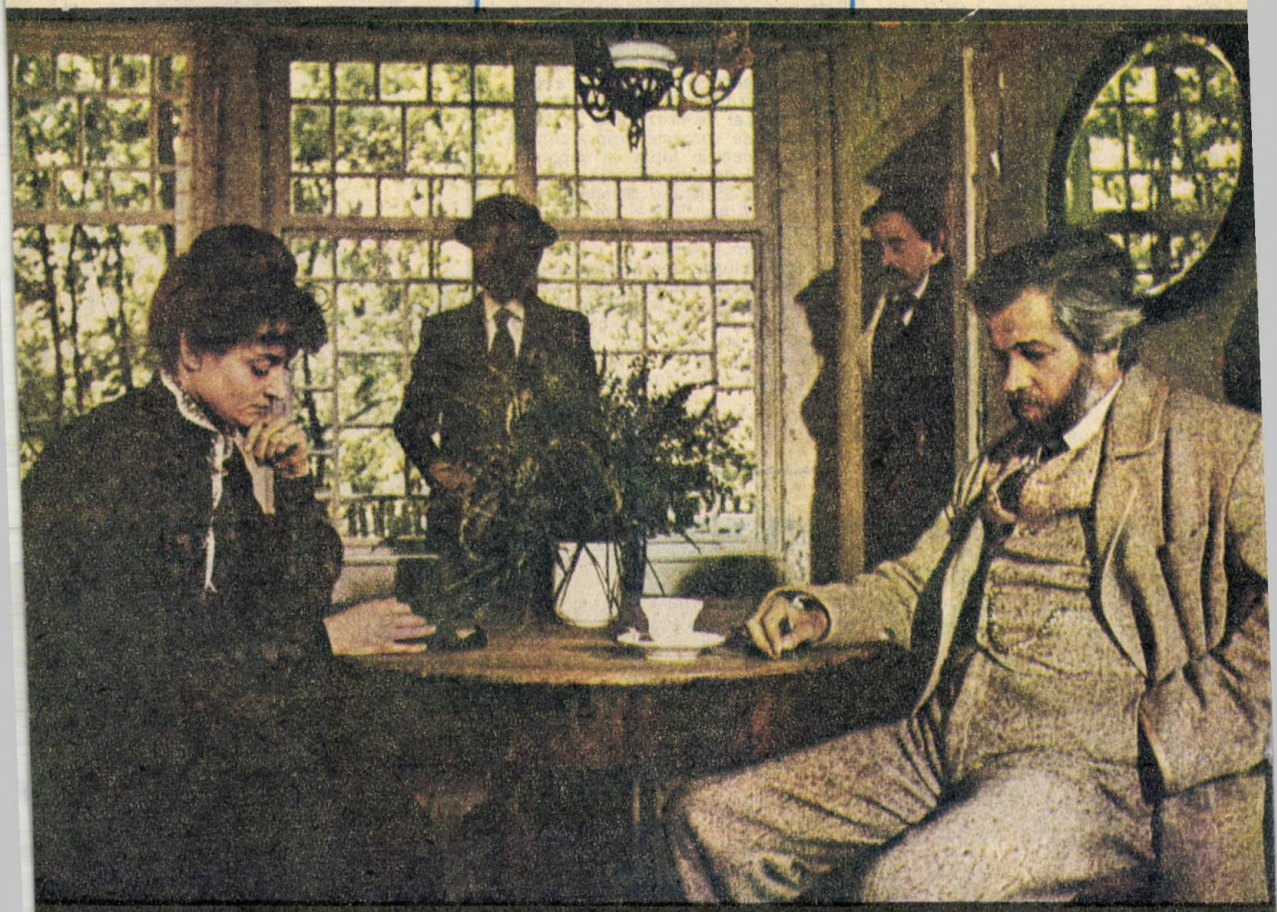
Începînd cu spectacolele puse în scenă la Berliner Ensemble, transformate în importante realizări cinematografice și sfîrșind cu filmele inspirate din piesele sau nuvelele sale, Bertolt Brecht intră tot mai temeinic în istoria filmului.

Primul spectacol filmat a fost **Katzgraben,** în regia lui Manfred Wekwerth și Max Jaap, în 1957. Montarea amuzantei comedii a lui Erwin Strittmatter făcută de Bertolt Brecht cu patru ani mai înainte însemnase prima piesă inspirată din contemporaneitate cu ajutorul căreia cunoscutul reformator de teatru a încercat să-i pună în situații noi pe marii săi actori. Printre interpreți se numărau Helene Weigel, Ekkehard Schall, Angelika Hurwicz, Norbert Christian.

Un an mai tîrziu, în 1958, Manfred Wekwerth și Harry Bremer transpun pe peliculă un alt spectacol brechtian și anume **Mama,** după Maxim Gorki, avînd-o ca protagonistă pe Helene Weigel. Filmul — pentru că de data aceasta a fost un film și nu o montare filmată — a păstrat avîntul realizării scenice brechtiene, tablourile pline de înflăcărare ale ridicării proletariatului și ale transformărilor trăite de o femeie simplă, ajunsă revoluționară curajoasă și plină de inițiativă au avut și pe peliculă aceeași forță de convingere ca la luminile rampei. Greviștii, pășind mîndri cu Pelaghia Vlasova în frunte, rămîn o imagine de neuitat, poate la fel de puternică ca multe din cadrele celebrului **Potiomkin** al lui Eisenstein.

Și mai presus de tot, luciditatea

Mutter Courage și copiii săi, unul dintre cele mai celebre spectacole brechtiene, avea să devină film, în 1961, datorită regizorilor Peter Palitzsch și Manfred Wekwerth, cei mai fideli discipoli brechtieni, sensibili însă și la specificul cinematografului, transformînd modalitățile teatrale în semne filmice. De neuitat sînt Helene Weigel în Mutter Courage, tîrînd într-un imens spațiu gol jalnica ei căruță, Angelika Hurwitz în Katrin, bătînd toba pentru a-i trezi pe orășenii în primejdie, și Ernst Busch, inegalabil în rolul Bucătarului. Peste film anii au trecut fără urme, constituind un exemplu dintre cele mai sugestive a mijloacelor de expresie brechtiene. Muzica originală a spectacolului semnată de Paul Dessau a căpătat parcă accente noi, întărind cele mai importante momente ale acțiunii.



Cineva spunea că tot ce e frumos e romantic *(Oaspeți de vară* **de Peter Stein)**

Un alt spectacol devenit film în 1977 a fost **Happy End** de Dorothy Lane (numele adevărat Elisabeth Hauptmann, și ea la rîndul ei colaboratoare, ani îndelungați, a lui Bertolt Brecht) în regia lui Manfred Wekwerth. Muzicalul, pentru că **Happy End** este un muzical, cu melodiile compuse de Kurt Weill și Günther Fischer, parodiază încercările unei

avîntate membre a Armatei Salvării de a-l aduce pe calea cea bună pe un gangster. Versurile cîntecelor și, în bună măsură, ideea textului îi aparțin lui Bertolt Brecht, Elisabeth Hauptmann dînd veșmînt de proză sugestiei făcute de marele ei dascăl.

Dacă filmele amintite au totuși ca punct de pornire un spectacol, păstrînd, în ciuda adaptării, multe elemente teatrale, opera lui Bertolt Brecht a fost și sursă de inspirație pentru opere cinematografice gîndite ca atare, independent de interpretările scenice. Variantele lui G.W. Pabst după **Opera de trei parale** pot fi considerate ca începutul unei lungi serii de pelicule, din rîndul cărora fac parte **Die zwei Sohne (Doi fii)**, scenariul și regia Helmut Nitzschke, după schița cu același titlu de Bertolt Brecht (1968), **Moartea și învierea lui Wilhelm Hausmann**, regia Crista Mühl, după nuvela **Der Arbeitplatz (Locul de muncă** (1977), **Răzbunarea căpitanului Mitchell**, după nuvela **Safety First**, în aceeași regie (1979); dar, mai ales, **Baal** de Volker Schlöndorff, realizat în 1969. În **Doi fii** se pune în lumină asemănarea dintre oameni, bunătatea și sensibilitatea lor. În primăvara anului 1945, o țărancă nemțoaică recunoaște într-un prizonier rus asemănări cu fiul ei plecat pe front. Între oameni deosebirile sînt de multe ori false, aparente și nu reale — ar vrea să spună Brecht cu această poveste, în care eroina trebuie să facă față unei situații cu totul neașteptată, odată cu întoarcerea fiului adevărat.

În nuvela **Der Arbeitplatz** scrisă în 1934, Brecht s-a inspirat dintr-un caz real din timpul marii crize, cînd o tînără femeie pentru a nu muri de foame s-a îmbrăcat bărbătește și s-a dus la muncă în locul soțului ei mort.

Originala parodie dramatică a expresionismului

Pe muzica lui Schumann Nastassia Kinski în *Simfonia primăverii*

Pasionat de literatura de aventuri cu gangsteri și crime, Bertolt Brecht a construit în „Safety First" o acțiune tipică romanului polițist. Un vas de lux condus de tînărul căpitan Mitchell, naufragiază. El reușește să-i salveze pe pasageri, dar vasul este deteriorat. Proprietarii îl acuză de lașitate. Toate încercările de a-și găsi un loc de muncă sînt zadarnice. Disperat, se hotărăște să se răzbune pe toți cei care l-au nenorocit și răzbunarea este dintre cele mai cumplite.

Originala parodie dramatică a expresionismului, **Baal**, operă de tinerețe, dar de o mare îndrăzneală, a devenit, pentru Volker Schlöndorff, punctul de pornire al unui film impresionant ca forță dramatică, spirit critic, analiză psihologică și socială. Respectînd poezia brechtiană, ba mai mult, lăsîndu-i pe eroi să vorbească în versurile brechtiene, regizorul a creat o operă cinematografică ce nu și-a pierdut actualitatea. **Baal** este istoria unui poet „blestemat" care se pierde pe el și îi pierde și pe ceilalți. În 1922, cînd a scris piesa, Brecht a conceput-o ca pe o parodie la adresa exploziilor pasionale expresioniste. În 1969, cînd face filmul, pe Volker Schlöndorff nu-l mai interesează disputele literare sau estetice ale începutului de veac, ci problemele tinerilor din timpul său. Și, astfel, **Baal** devine simbolul generației „pierdute" a anilor '70 din Germania occidentală, a celor ce disprețuiesc societatea, dar nu sînt în stare să pună nimic în loc. Interpret cu o fascinantă putere de seducție și o energie aproape demonică de Rainer Werner Fassbinder, Baal este un tînăr hippy care rătăcește prin mijlocul naturii (minunate imaginile operatorului Dietrich Lehmann), pe lîngă marile orașe, prin parcurile de mașini stricate, semănînd derută și disperare în jurul său. Margarethe von Trotta, Sigi Graue și Hanna Schygulla dau viață femeilor îndrăgostite fără speranță și abandonate cu sălbăticie de tînărul Baal, sortit să moară în singurătate. Volker Schlöndorff a dat o aură poetică dispariției lui, îngropîndu-l într-o mare de frunze. Rănit, fără puteri, adăpostit în cabana unor tăietori de lemne, eroul se tîrăște în pădure și moare acoperit de crengile mustind de sevă ale unor arbuști tineri.

Retrospectiva a mai adus în fața noastră și alte filme. O peliculă uzată, dar de o valoare inestimabilă a primului spectacol cu **Omul e om** în care putea fi zărită Helene Weigel în văduva Begbick, **Galileo Galilei** montat în 1947, la Los Angeles, cu Charles Laughton în rolul principal și cîteva filme documentare despre Helene Weigel, Hanns Eisler, Paul Dessau etc. Indiferent dacă îi sînt datorate direct sau sînt doar inspirate după opera sa, filmele brechtiene constituie un capitol aparte în istoria cinematografului. Sînt pline de luciditate, spirit critic, cu multiple implicații sociale și politice. Sînt filme ce rămîn ca adevărate examene de conștiință ale unui mare artist al veacului nostru.

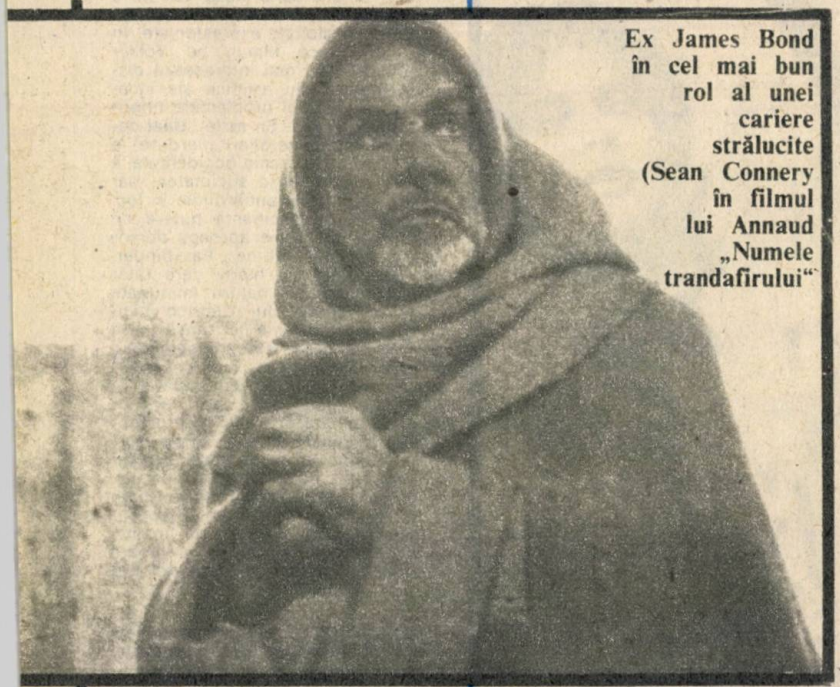
Ileana BERLOGEA

puncte de vedere

Un trandafir și mai frumos?

Din toate filmele faimoase, pe care am reușit să le văd în ultima vreme, inclusiv **Interviul** (Fellini) și **Zile la radio** (Woody Allen), cel mai mult mi-a plăcut **Numele Trandafirului** (Jean-Jacques Annaud).

Oricît ar scandaliza o asemenea mărturisire, țin să declar, din capul locului, că nu mă număr printre admiratorii romanului ecranizat de regizorul francez, autor și al unei alte realizări importante în 1982, **Războiul focului.** Entuziasmul acesta scăzut, pot să spun în treacăt, l-am împărtășit cu destulă lume, măcar o vreme, la început, atunci cînd cartea lui Umberto Eco abia apăruse. Ea a recoltat nu puține comentarii acre și, ca să fiu crezut astăzi, după ce a devenit un *best-seller* mondial, iată cam cum o trata Philippe de Meo (în *La Quinzaine littéraire*, nr. 370, din 1982) „Exegetul emerit al lui Joyce, semiologul celebru, specialistul recunoscut în Sfîntul Toma d'Aquino, medievistul apreciat, demistificatorul de tip *Es-preso*, profetul unui iminent Ev Mediu, omul de stînga cu idei conformiste stau, fiecare și toți, puși pe ceartă, îndărătul paginii sale. E vizibil că pana o ține cînd unul cînd altul, autorul e compus din o mulțime de inși, romanul se resimte." „Lectură extrem de stratificată, un foitaj ca aluatul cu același nume". „O uriașa mașinărie pedagogică, saturată de retorică și de bune intenții, care țin în frîu bunele invenții". „Totul se încurcă și se descurcă fără să ne surprindă fără humor și fără ironie, iar pe deasupra nu lasă nimic în clar obscur". „Ne găsim în fața marginaliilor unei cercetări efectuate altundeva, a unui reziduu de lucrări universitare". Și titlul recenziei nu mai lasă loc nici unei îndoieli asupra impresiei criticului în ansamblu: „Un delir rezonabil".



Ex James Bond în cel mai bun rol al unei cariere strălucite (Sean Connery în filmul lui Annaud „Numele trandafirului"

Această reacție aparține momentului cînd traducerea romanului în franceză a văzut lumina tiparului. Ulterior am fost martorii unui efect de bumerang. „Numele trandafirului", în versiunea engleză, a făcut furori dincolo de Ocean. Succesul colosal a schimbat curînd umoarea criticilor de pe continent, aceștia au început să se întreacă în a lăuda cartea, pînă a o considera o adevărată capodoperă.

Acum să fim înțeleși: „Numele trandafirului" nu mi-a displăcut cu totul, am gustat împachetarea unei vaste erudiții medievistice, într-o poveste polițistă și efectul parodic al deghizamentului monahal, la care sînt supuși cuplul detectiv, victimele, criminalul și autoritățile. Disputele teologice în jurul sărăciei lui Christ, sectele religioase ivite pe fundalul lor și ideologiile generate de ele aveau destule analogii contemporane, ca să incite spiritul și să-l amuze. Philippe de Meo, fără să aibă și oleacă de dreptate, exagera. Pe mine altceva mă deranjase, mai ales. Umberto Eco, botezîndu-și eroul Guglielmo din Baskerville, dirija de la început facultatea asociativă a cititorului, îndreptînd-o către Conan Doyle și al său Sherlock Holmes (Se știe că acesta dezlegase misterul unei vestite afaceri, a cîinelui care terorizase lungă vreme localitatea cu numele respectiv). Trimiterea e calculată, ca să nu-l dezavantajeze prea mult pe autor, Sir Conan Doyle nefiind socotit un rival „literar" foarte de temut. Dar alt *pattern* al romanului scapă astfel atenției, rămînînd ascuns. Cuplul, călugărul umanist, filozof și tolerant, plin de o mare înțelegere bizuită pe rațiune în fața slăbiciunilor omenești, și tînărul său discipol naiv, curios și supus mereu ispitelor trupești, amintește perechea Jerôme Coignard — Jacques Tournebroche, cu interminabilele ei discuții. Îndărăt apare Anatole France și comparația devine, de astă dată, strivitoare. La el, informația enormă în materie de umanități este intim asimilată, a devenit însăși căptușeala gîndirii sale și pătrunde cu o perfectă fluență în tot ce istorisește scriitorul. Nimic nu lasă vre-o impresie profesorală, acel plin pedagogic care-l defanja atît pe Philippe de Meo în „Numele trandafirului". Se adaogă apoi subțirea ironie galică franciană, greu de egalat, ca să eliminăm orice ipoteză că ar putea fi cumva întrecută. Semiologia nu e o știință prea vioaie și humorul lui Eco, atîta cît irigă „Numele trandafirului", trădează amestecul împăratului Germaniei în disputele religioase ale catolicismului pe la 1300, apare cam... tedesc, adică greoi.

Filmul reușește să corijeze cîteva din principalele cusururi ale romanului, păstrîndu-i meritele. Alungă, astfel, prin însăși natura sa cu precădere vizuală, excesiva pălăvrăgeală; ceea ce Eco stă și descrie cu o vădită documentație enciclopedică. Jean-Jacques Annaud arată și ochiul nostru prinde imediat. Acolo unde, pe lîngă nenumărate cuvinte, romancierul a avut nevoie pînă și de o hartă, ca să explice construcția labirintică a bibliotecii abațiale, regizorul folosește niște secvențe animate (rătăcirile protagoniștilor prin culoare întortocheate, săli și chilii) și ne-o sugerează perfect. Filmul e lucrat, dealtfel, cu un simț plastic remarcabil, „noaptea Evului Mediu" înecă toate scenele, ascunde sub sumbre bure călugărești orice semn al frumuseții, pînă și în scurtele episoade erotice. Ideea fricii de rîs, ura împotriva sprintenelii spiritului, temă fundamentală a romanului, își găsește traducerea picturală adecvată, pot să spun fără nici o exagerare.

În roman, cu excepția lui Salvatore care amestecă toate idiomurile, stîlcindu-le, nimeni nu se individualizează prin limbaj, utilizînd aceiași vorbire ceremonioasă, sprijinită pe trimiteri patristice. Recunoașterea diverșilor călugări e anevoioasă și trebuie să întorci paginile înapoi, ca să afli cu ce frate ai de a face. Filmul ne scutește și de această corvoadă, pentru că plimbă prin fața ochilor noștri niște fizionomii pregnante, alese astfel încît să ți se întipărească repede în memorie. Printre ele, Sean Connery umple, cu prezența sa fizică extraordinară, cadrul, închipuind un strămoș al lui Holmes, sceptic, ros însă de demonul curiozității științifice, prudent, fiindcă înțelege în ce timpuri trăiește și a pierdut destule lupte pentru triumful rațiunii împotriva fanatismelor și lașităților coalizate.

Un pariu cîștigat

Un film polițist bun trebuie să se bazeze pe o soluție ingenioasă, dar simplă. Vreau să spun că cititorul gustă cu atît mai mult surpriza finală a descoperirii asasinului neștiut, cu cît acesta i-a umblat mai frecvent prin fața ochilor, fără să atragă asupra sa vreo bănuială. Exclamația: cum dracului nu m-am gîndit la el, e de regulă după ultima filă a narațiunilor detective bune. Există și excepții, știu, dar și în cazul lor surpriza e asigurată pe o altă cale și ține de un amănunt neobservat, care face, odată introdus, lucrurile evidente. Eco încurcă groaznic intriga și are nevoie de lungi explicații ca să o dezlege. Jean-Jacques Annaud a simplificat energic demersul anchetei, lucrînd cu șocuri succesive și indicînd pistele doar prin cîte o remarcă sclipitoare a lămuritorului de mistere în sutană. Intuiție iarăși bună, fiindcă nici nu interesează prea mult deducțiile lui Guglielmo obținute grație exersatului său aparat aristotelician. E mai atrăgătoare (la cinema) senzația de tensiune în vînătoarea criminalului care-și dejoacă urmăritorii cu viclenie și se dovedește a fi, atunci cînd le cade, totuși, prada, cineva nesuspectat nici o clipă.

Regizorul a schimbat sfîrșitul cărții, spre a da filmului o turnură finală mai dramatică. Incendiul abației împiedică arderea pe rug a celor trei nevinovați, siliți prin tortură să recunoască tot ce le-a cerut inchizitorul. Populația mizeră din împrejurimi găsește la adăpostul focului un prilej nimerit de jaf, răstoarnă caleașca trimisului papei, pune capăt carierei severului procuror ecleziastic și dă drumul condamnaților. Modificarea epilogului vine să compenseze ceva dintr-un lucru care s-a pierdut prin ecranizare. E vorba de toată acea agitație socială obscură, dar intensă, paralela disputelor teologice, ereziilor și sectelor religioase în peninsula italică la începutul secolului XIII. Are loc efectiv acum, sub ochii noștri, o asemenea convertire a unei încîlcite cazuistici scolastice în furie plebeie, acțiune sediționasă și prădăciune. Filmul se încheie, astfel, cu o reușită mișcare haotică de massă.

Un best-seller controversat. O ecranizare nu mai puțin disputată

„Numele trandafirului" a fost calificat printre cineaști drept un roman „inadaptabil". Jean-Jacques Annaud s-a angajat că va reuși să-l transpună pe ecran și a cîștigat pariul cu brio. Nouă săptămîni după ce filmul a pornit să fie văzut, atinsese la Paris 1.114.576 spectatori, trecînd furtunos înaintea altor producții de mare succes.

Ovid S. CROHMĂLNICEANU

Personajul feminin nu-i chiar atît de minoratul pe cît pare în cartea lui Eco (Valentine Vargas)

cine-electronică

Incredibil, dar adevărat

Nu este o balerină, ci imaginea ei recompusă pe ecran prin sinteză electronică

Pînă mai ieri, viitorul cinematografului — așa cum a fost el anticipat de către inventatorii tehnicilor clasice ale filmului — era întrevăzut mai ales în sala de proiecție: poliecranul, relieful, quadrofonia etc. Astăzi însă, cînd inițiativa în multe domenii ale progresului a fost preluată de către mînuitorii ordinatoarelor, perspectiva s-a schimbat radical. După cum arată revista franceză *„La recherche"* ea nu numai că se întrevede, ci chiar se materializează în cu totul altă parte: acolo unde se creează imaginea. Desigur, veți spune, cunoaștem facilitățile introduse de tehnica televiziunii care sînt deja extinse la platourile de filmare: înregistrarea inițială a imaginii și sunetului pe bandă magnetică (ceea ce permite jocul cursiv al actorilor, prins simultan cu mai multe camere și montat ulterior, dar cu posibilitatea verificării imediate a imaginii captate), trucurile electronice care permit spectaculoase efecte vizuale fără riscul unor cascadorii înfăptuite de oameni, în fine, putința creării unor decoruri naturale, ori total imaginate, fără a deplasa echipa la fața locului sau a construi costisitor... Acesta a fost doar începutul. Căci niciuna din posibilitățile știute sau perfecționate (vezi procedeul Quantel de spațializare și montaj în cadru) nu egalează recentul progres obținut de către cei care traduc formulele matematice în imagini. Desigur, „imaginile de sinteză" nu s-au născut la cererea cineaștilor. Ele au slujit mai întîi necesităților de alt ordin, în domenii în care anulau masive cheltuieli. Așa, de pildă, simularea exploziilor care, astfel, nu costă nimic sau testarea unui avion de tip nou care încă nici nu a fost construit. Apoi, în medicină sau astronomie. Iată însă că a venit și timpul cînd cea mai populară dintre arte poate să profite, din plin, de ele.

Astfel, datorită apariției noilor generații de ordinatoare perfecționate, capabile, deci, nu numai să stocheze informații complexe reduse la simple formule matematice, dar și să prelucreze cu o „inteligență artificială", în continuă dezvoltare, forme geometrice digitalizate (adică incifrate), s-a putut ajunge la crearea de peisaje și apoi de personaje în culori și în plină mișcare.

Computerul cineast

Primul cîștig l-a obținut, astfel, animația. De acum cîțiva ani, cînd firma „Disney" a realizat filmul **Tron,** în întregime elaborat pe computer, aparatajul electronic necesar a ajuns la îndemîna oricărui creator de gen. Marile competiții internaționale au început să prevadă o secțiune specială pentru „animația pe computer".

Totuși, elaborarea unor personaje fără realitate fizică, ci doar electronică, nu s-a oprit aici. Crearea perspectivei tridimensionale, pe baza datelor matematice încredințate ordinatorului, a pus la ordinea zilei capacitatea specialiștilor de a realiza secvențe cu „imagini de sinteză" animate care să pună în scenă acțiunea unor personaje. La capătul unor eforturi conjugate, depuse de echipele cîtorva institute de tehnologie din acest sector de vîrf, s-a obținut nu numai o animație realistă a unor obiecte tridimensionale — adică avînd volum, ci chiar reconstituirea formei corpului unei ființe umane pornind de la scheletul ei (construit din forme geometrice și puncte), devenind treptat un nud flexibil și, apoi, fiind „învelită" cu vestmîntul adecvat care, prin mișcarea pliurilor, să simuleze țesătura dorită (bumbac, lînă, mătase). Evident, coloratia naturală este asigurată de această „imagine inteligentă" dar, mai ales, flexiunea naturală a articulațiilor care nu mai amintește cîtuși de puțin mișcarea robotizată, în cadență, a formelor geometrice elementare, imaginînd, pînă nu de mult, creaturi umanoide cu tranzistori sau extraterestri.

La confluența științei cu arta

Desigur, sub raport tehnic, toate

acestea nu s-au înfăptuit atît de rapid și simplu pe cît s-ar crede aflînd rezultanta. Ceea ce devine însă tot mai clar este faptul că slujitorul științei se apropie tot mai mult, cel puțin în acest domeniu, de exigențele artei, chiar dacă ordinatorul rămîne „o cameră de luat vederi îndreptată asupra unei lumi fără realitate fizică". Echipa condusă de Richard Lundin, de la Institutul *„New York Tech"*, pregătește, pentru anul 1989, realizarea unei secvențe dintr-un film după o melodie a Beatles-ilor.

Dar dacă, nu peste mult timp, cineaștii vor putea comanda interpreți concepuți electronic pentru filmele lor, care să corespundă întocmai cerințelor fizice impuse și-i vor avea, la capătul unor calcule pe hîrtie și a unor manevre pe ordinator ce nu depășesc cîteva zile, nu rămîne decît să anticipăm întrebarea: va renunța publicul la talentul inegalabil al unui Jean Gabin sau Humphrey Bogart? Frecați-vă bine la ochi: aici, răspunsul ordinatorului întrece orice închipuire: „Nu, nu vom renunța. Dimpotrivă — îi vom reînvia!"

Oricît de fantastic ar părea, acesta-i adevărul — deși nu într-un răstimp foarte scurt. Și iată cum: stocînd mai întîi numeric, în propria-i memorie electronică, datele fizice ale unui „monstru sacru" dispărut, identificate din fotografii, i se vor adăuga apoi caracteristicile sale dinamice, din filme (mersul, gestica, mișcarea fizionomiei). În același timp, se va efectua și o sinteză sonoră (timbrul vocii, cadența exprimării verbale, inflexiunile și ticurile specifice, colectate tot din filme). Manevrînd aceste date și „îmbrăcînd" actorul — în acest caz, o reprezentare electronică a sa pe bază numerică — în vestmintele unor diferite roluri, cineaștii vor putea continua să-l „distribuie" în personaje pe care nu le-a interpretat în cursul vieții. Cu o singură condiție: ca pe tot parcursul turnării filmului (realizat pe bandă video) să fie asistați de specialiștii capabili să dirijeze cursiv, în cadru, evoluția marelui actor... inexistent la filmare, dar pe care ei l-au vizualizat electronic. Un prim experiment în acest gen a fost prezentat la ultima ediție a festivalului de la Monte Carlo. Era un foarte scurt metraj — de numai trei minute — intitulat **Întîlnire la Montreal** — în care Marilyn Monroe și Humphrey Bogart, recreați de ordinator în mișcare și tridimensionali — „jucau" împreună, așa cum niciodată n-au făcut-o în timpul vieții lor. Realizatorii acestei sinteze electronice, Nadia și Daniel Thalmann, de la laboratorul Miralab al Universității din Montreal, s-au folosit de un „human factory" — fabrică de oameni — adică de un computer capabil să stocheze, dar și să interpreteze și să redea cu inteligență artificială datele personalității și fizionomiilor umane.

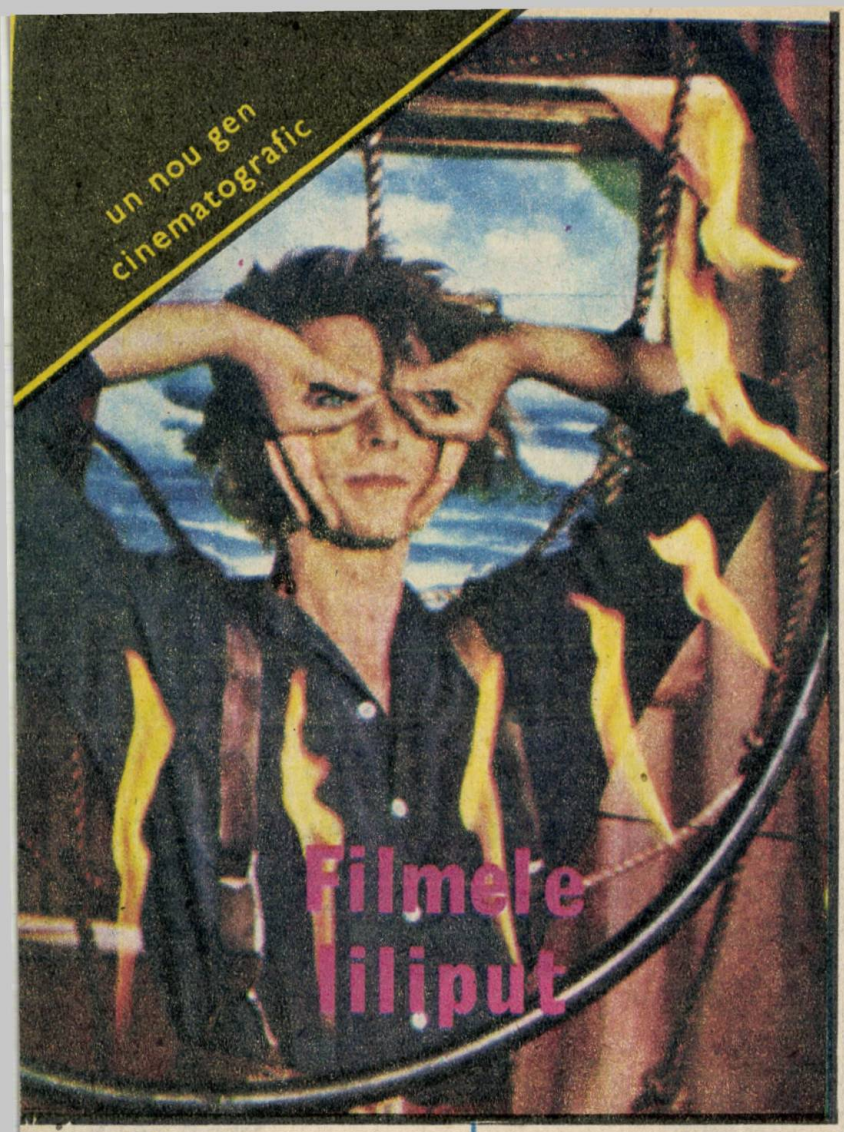
Ce păcat însă că „imaginile" de sinteză nu vor putea niciodată să reînvie electronic procesul de creație al marilor regizori care au făcut istoria cinematografului!

Eugen ATANASIU

Marilyn Monroe așa cum am văzut-o în atîtea filme

...sosia ei produsă de computerul care „fabrică" oameni

un nou gen cinematografic



Filmele liliput

Un nou gen invadează, în ultima vreme, micile ecrane din lume: clipul. Situat la interferența dintre film și imaginea video, clip-ul nu adoptă o atitudine în fața marilor probleme ale umanității, dar nici nu reprezintă o formă de expresie gratuit-estetică, fiind destinat, în primul rînd, unui uz publicitar. Este o formă de artă care se vrea accesibilă și atrăgătoare în vederea popularizării, în special, a unor cîntăreți și formații muzicale. De aceea clip-ul nu depășește dimensiunea liliputană, — fiecare durează două-patru minute, cam tot atît cît și șlagărul suport. Clipul dă posibilitatea să descoperi cîntăreți și actori preferați în ipostaze ideale. Fundamentat de o estetică a identificării spectatorului cu protagoniștii, clip-ul prezintă, în genere, o serie de situații tip: cel mai adesea cucerirea sau despărțirea de iubită, cînd se recurge la ficțiune, secvențele ilustrînd ce povestește libretul muzical; cînd clipul urmărește doar să te capteze vizual, manifestă o uimitoare invenție plastică, asociind extravagant imagini abstracte în tehnica animației, a desenului, a picturii și a graffiti-ului.

Ce e clipul și ce vrea el?

Tehnica cinematografică a clipului îi menține în aria spectacolului ostentativ-artificial: montajul sincopat, racordurile surpriză, cinetica camerei de filmat, unghiurile surprinzătoare de priză a cadrelor, deformările anamorfotice ale imaginii, poanta anecdotică sau vizuală, tăieturile operate în imagine, încetinirea sau accelerarea mișcării în funcție de ritmul muzical, amestecul de decor artificial (de studio) cu exterioare naturale, suprapunerile de imagini, amestecul de film alb-negru și color; colajele de imagini tipărite cu documentare, reportaje de epocă sau desene animate; prezența luminii artificiale, a filtrelor de filmare și a feeriei de lumini (policromia caleidoscopică, flashurile și jocurile de lumini) etc., etc.

O cale către filmul de ficțiune

Clip-ul și-a cîștigat o nouă autoritate odată cu practica testării tinerilor cineaști într-un gen scurt, înainte de a debuta în filmul de ficțiune. Ridley Scott, regizorul unor filme de mare succes (**Dueliștii** — 1979, **Alien** — 1979, **Blade Runner** — 1982, **Legenda** — 1985) a produs și montat un număr de aproximativ 300 clipuri înainte de a face film. Autor de clip înainte de debut a fost și Bob Rafelson, autorul acelui **Poștașul sună întotdeauna de două ori** — 1981, cu Jessica Lange și Jack Nicholson. Era firesc ca această nouă generație de regizori să aducă estetica clip-ului și în filmele de lung metraj pe care le făceau. Așa de pildă, Julien Temple a realizat un film muzical, **S-a dus pe copcă norocul** — 1986, în care a introdus cîteva clipuri dedicate interpretului de muzică rock Mick Jagger. Se poate găsi influența stilului clip și în **9 săptămîni și jumătate** de Adrian Lyne, film în care o întreagă secvență a fost difuzată, simultan cu filmul, ca un clip pentru banda sonoră a peliculei. În **După program,** Martin Scorsese face și el să „danseze" camera — în final — prin labirintul format din birourile unei instituții, într-o manieră proprie imaginilor clip; iar în **Culoarea banilor,** al aceluiași regizor, jocul de biliard este urmărit, în multe secvențe, ca un clip dezvoltat.

Tentația clipului a atras și cineaști consacrați ca Francis Ford Coppola, autorul **Nașului, Apocalipsul, acum, Conversația** etc. sau Ken Russell, specializat în ecranizările vieților romanțate ale marilor compozitori **(Mahler, Ceaikovski),** ei practică clipul ca un divertisment și, probabil, ca mijloc de cîștig, între două creații.

Și moda filmului-operă s-a molipsit de la clip. În 1987, zece foarte cunoscuți regizori: Nicolas Roeg, Charles Sturridge, Jean-Luc Godard, Julien Temple, Bruce Beresford, Robert Altman, Frank Roddam, Ken Russell, Derek Jarman și Bill Bryden au compus un clip pe muzică clasică, din piese de Lully, Rameau, Verdi, Wagner sau Korngold intitulat potrivit: **Aria.**

Se poate și altfel

Cîteva din spectacolele televiziunii române au adaptat modalitatea tehnicii clip nu pentru a face reclamă, ci pentru a da mai mult ritm și culoare unor genuri de divertisment. Să ne amintim de eseurile regretatului Alexandru Bocănet care înlocuise filmările standard cu o coregrafie imagistică și mișcări de aparat vivace și ritmice.

Radu Toader și Cristian Muller au continuat această direcție, exersînd formule noi, dînd imaginii mai mult dinamism. Realizări notabile au reușit, de exemplu, operatorul Constantin Chelba cu documentarul-clip dedicat formației Song intitulat **Astfel**

(1979); regizorul Titus Munteanu cu un spectacol televizat (realizat în colaborare cu televiziunea olandeză, în 1985, și premiat la festivalul de la Montreux) pe muzica originală a lui Anton Șuteu, operatorul Horea Lapteș cu studiul de imagine **Scurtă întîlnire** (1986) — realizat pe muzica lui Alexandru Andrieș, prezentat la gala de toamnă a filmului studențesc (1987) ori realizarea, de mai lungă întindere, a operatorului și regizorului Radu Nicoară și a regizorului Ovidiu Bose Paștina, ce cuprinde metamorfozele imagistice ale mai multor piese din repertoriul formației Sfinx. Studenții de la IATC beneficiază, în paralel, de o teoretizare a genului oferită de contribuția profesorului Mircea Gherghinescu cît și de posibilitatea de a aplica formula „clip" în exerciții de imagine. Unele dintre acestea dovedesc o matură stăpînire a mijloacelor cum ar fi exercițiul de imagine realizat pe muzica lui Alexandru Andrieș de către operatorul Alexandru Spătaru, **Nu-l dau pe azi pentru mîine** (1986)

În final, ca o recunoaștere a disponibilităților estetice ale genului liliput, am aminti de entuziasmul declarat al regizorului italian Federico Fellini. El mărturisea într-un interviu atracția sa pentru clip, care „poate sintetiza, în miniatură, grandoarea și complexitatea unei idei."

Valeriu DEAC

Doi tineri regizori — Ovidiu Bose Paștina și Radu Nicoară — și nu mai puțin tînăra formație „Sfinx", pe urmele șlagărelor fredonate de tineri

O imagine care sumarizează, ca într-un clip, stilul unui serial (Joan Collins, James Healy, Michael Nader în *Dinastia*)

Berlinala '88

Dickens, cel mai ecranizat autor

Cadru, ca o pictură de epocă *(Micuța Dorrit)*

Dacă ne întrebăm de cîte ori citim o carte, de cîte ori revedem un film — de ce să nu ne întrebăm de cîte ori „citim" o carte doar prin intermediul imaginilor?

Odată cu apariția cinematografului, mulți dintre scriitorii contemporani sau din secolele trecute au ajuns în topul scenariștilor preferați de regizori și public, deopotrivă. Scrierile lui Shakespeare sau Tolstoi, ale lui Manzoni sau Sienkiewicz, ale lui Balzac sau Agîrbiceanu, ale lui Cehov sau Preda au vitalizat de multe ori cinematografiile naționale.

25 de specialiști au cusut de mînă costumele celor 300 de interpreți și figuranți, căci pe vremea Micuței Dorrit mașina de cusut nu fusese inventată

In lumea filmului anglo-saxon de pe ambele maluri ale Oceanului Atlantic, clasicii literaturii Albionului au fost intens explorați și exploatați de cineaștii mai multor generații. Eroul lui Defoe, Robinson Crusoe a inspirat numeroase versiuni cinematografice, printre care cea a lui Luis Bunuel, realizată în 1943, în Mexic; sau o altă versiune științifico-fantastică, **Robinson Crusoe pe Marte** de Byron Haskin, în 1964. Tom Jones, eroul lui Henry Fielding, a căpătat pentru toți lectorii-spectatori, după 1963, adică la peste 200 de ani de la apariția romanului, chipul lui Albert Finney. Din epoca victoriană au devenit scenarii romanele lui W.M. Thackeray. Cel dintîi film color din istoria cinematografului a fost realizat după **Bîlciul deșertăciunilor,** iar, în 1987, același roman a fost serialul-eveniment al B.B.C.-ului; **Clubul Pickwick** a cunoscut variante pe micul și marele ecran; iar, în 1975, Stanley Kubrick dă o nouă lectură lui **Barry Lyndon** în compania lui Ryan O'Neal. Continuînd ștafeta, saga familiei Forsyte urmărită de John Galsworthy rămîne un punct de referință în istoria serializărilor pentru televiziune.

Dintre toți scriitorii englezi, cel care a bătut, însă, recordul absolut al dramatizărilor, ecranizărilor, adaptărilor muzicale este Charles Dickens. Lui, inventatorul serialului literar (preluat mai apoi de imagine), i-a revenit cea mai bogată posteritate cinematografică. David Copperfield și Oliver Twist au cutreierat platourile multor cinematografii, în afară de cele britanice și americane, ajungînd, în ultimii ani, vedete de musical pe scenele de pe Broadway.

Un nou argument al prezentului impact dickensian ne-a fost oferit la ultima ediție a Festivalului internațional al filmului din Berlinul occidental. În „afara concursului", dar în marea sală a festivalului „Zoopalast", a avut loc premiera ecranizării romanului **Little Dorrit.** Cu suflu de serial (șase ore de proiecție), filmul a ținut nemișcat un public de specialiști. Ecranizarea, semnată de regizoarea Christine Edzard, a captivat prin respectul față de spiritul operei dickensiene și prin acuratețea celor mai mărunte detalii scenografice în reconstituirea epocii victoriene. Un rezultat obținut printr-o pregătire de peste doi ani, cînd — pentru a da doar un singur exemplu — o echipă de 25 de specialiste au cusut de mînă costumele celor 300 de interpreți și figuranți, pentru că pe vremea micuței Dorrit, acum 140 de ani, mașina de cusut nu fusese încă inventată! Povestea micuței ucenice-brodeuze, personaj tipic dickensian recompensat de viață pentru fidelitatea, loialitatea și hărnicia sa, capătă în această lectură, la zi, conturul unei personalități feminine independente și hotărîte. Tot așa cum, adesea, maleficii nu sînt purtătorii deschiși ai însemnelor de ticăloșie, arivism, minciună, ci își maschează monstruozitatea cu o rafinată abilitate. Pentru devoalarea determinismelor ierarhiei sociale și pentru virulența satirei la adresa respectabilității victoriene, romanul, (publicat cu trei ani înainte ca pe continent să apară **Madame Bovary** de Flaubert), a fost considerat politic, iar Bernard Shaw îl aprecia ca fiind „de-a dreptul revoluționar".

Odată cu premiera vest-berlineză, la Muzeul Londrei se deschidea o expoziție unde au fost expuse toate costumele și accesoriile întrebuințate la filmări, în paralel cu fotografii, desene, litografii și caricaturi din epocă pentru a întregi sensurile prozei dickensiene privind contrastele sociale, grandoarea și oroarea din epoca victoriană. Ca un omagiu adus întregului film, juriul Berlinalei a acordat un „urs de aur" pentru aportul la arta cinematografică, prin întreaga sa activitate, lui Sir Alec Guinness. În film, el este interpretul rolului tatălui, William Dorrit.

Pentru mulți dintre cei prezenți a fost, desigur, o nouă și nuanțată lectură a romanului, pentru și mai mulți însă, a fost o „lectură" în premieră, prin intermediul imaginilor.

Adina DARIAN

„O viață" (dar ce viață!)

O distribuție de aur: Marlon Brando și Vivien Leigh *(Un tramvai numit dorință)*

De pe urma cineaștilor rămîn, dacă rămîn, filme care jalonează istoria artei a șaptea, curînd centenară. Urma artiștilor scenei se oglindește în presă, amintiri, ori înregistrări depozitate în arhivele stațiunilor de radio și televiziune. Poate și fotografii. Puțini sînt artiștii care scriindu-și memoriile (și nu s-ar spune că genul memorialistic suferă de lipsă de candidați la eternitate) reușesc să pună în pagină și altceva decît mărunțul lor cotidian și să facă să se vadă o lume și timpul ei, chiar atunci cînd se opresc să descrie vreun actor cu care au lucrat sau să redea o întîmplare petrecută pe vreo scenă sau pe un platou de filmare.

Elia Kazan este un regizor dublat de un scriitor, un analist capabil să fie un martor (deși cuvîntul i-ar displace, sînt sigur) al unei arte, într-un anumit timp al ei. Kazan reușește asta prin puterea lui de a surprinde dincolo de aparențele la care se opresc cei mai mulți și pătrunde în sufletele celor pe care i-a întîlnit. Este înzestrat cu destulă luciditate și acuitate ca să rețină, într-adevăr, la un om și o experiență, dimensiunea semnificativă. Dacă e generos (și este) cu ceilalți, pe sine, în schimb, nu se menajează.

De exemplu:

„De cînd trăiesc — spune Elia Kazan — mi-am schimbat de mai multe ori pielea și am trăit mai multe vieți. Am cunoscut schimbări violente și pline de cruzime. Pentru mine, întîmplările au o semnificație numai într-o ordine cronologică inversă. Am cunoscut gustul regretului. Și al vinovăției. Dar am știut și ce e mîndria. Da, au fost și zile din astea. Un scriitor, poate chiar mai mult decît un cineast sau un regizor de teatru, scoate la suprafață ceea ce a depozitat prin impresii și experiențe existențiale. Un lucru învățăm cu toții și anume să nu ne negăm pornirile tumultuoase ci să le ținem la vedere. Ele sînt materia noastră primă ca și puntea spre omenire. De obicei, oamenii caută să uite suferințele prin care au trecut, să le dea deoparte, în felul ăsta se feresc de ceea ce i-a durut cel mai tare. Artistul știe că el e destinat unei asemenea vieți care este alta decît a vecinului său și că suferința lui face parte din jocul vieții pe care și l-a ales. Slăbiciunile, greșelile, păcatele noastre, toate, ne fac să-i înțelegem pe semenii noștri. Cînd privim în urmă, nu ne ferim de suferință".

Elia Kazan se analizează uneori cu ferocitate sau cel puțin cu o luciditate destul de rară la un artist. Oricum, pare că se divulgă celor care-l cunoșteau doar prin medierea scenei și ecranului.

Ironia, spune el, face ca mutra mea să-și fi aflat „expresia" cînd mă bucuram de cel mai mare succes („expresia" nu spune de fapt tot ce spune noțiunea de „look" pe care o folosește Kazan, noțiune care face și ea modă și o întîlnești în toate, de la vesminte pînă la fizionomie, și, la ora actuală, pînă și în știință n.n.) Așadar ironia a făcut ca „mutra" să-și afle expresia. Și continuă Kazan: „Pe la mijlocul anilor '40, în anii '50 și în primii doi din '60, eram regizorul cu cel mai mare succes din America, numai că pe mine mă cuprindea furia, revolta, împotriva mea însumi. Nu-mi plăcea persoana mea publică. Nu eram omul care aș fi vrut să fiu. Îmi displăceau pînă și poreclele care mi se dădeau de exemplu „Gadget" (care la un om de teatru și film ar fi echivalent cu „Domnul Găselniță"). Publicitatea care mi se făcea mă îmbolnăvea de-a dreptul. Mi se făcea lehamite cînd îmi vedeam numele tipărit de-o șchioapă. Mi-era greață de laudele excesive, de prețuirea pentru ceea ce eu însumi nu prețuiam atît. Mă sufocam. Nu

eram ceea ce aș fi vrut să fiu. I-am spus odată prietenului meu John Steinbeck că aș fi fericit să nu-mi mai văd numele tipărit. Mi-a răspuns să nu-mi fac griji că vine și asta. John dospise ani de zile prin presă. M-a asigurat că vine și ziua aceea. Și a venit."

Kazan povestește pe larg, cu o detașare de parcă ar vorbi de întîmplările, succesele și tribulațiile altcuiva, despre activitatea lui în teatru. Se desprinde însă relatarea întîlnirii cu un dramaturg de talia lui Tennessee Williams, cu piesa acestuia care avea să intre în istoria teatrului de după război, „Un tramvai numit dorință". Se oprește cu un fel de grijă documentară — și aici își trădează o vibrație cu totul ieșită din comun — la unele descoperiri actoricești pe care le-a făcut. „Primul drum — povestește el — cînd m-am întors la New York, a fost să mă duc la „Actor's Studio". Clasa lui Bobby Lewis era bine organizată și mi-am preluat și eu „bobocii". Printre ei, un băiat care făcuse un oarecare succes cu o apariție de cinci minute în „Truckline Café": Marlon Brando. Ai fi zis că „arabul" ăsta se aciuia în fiecare noapte prin alt cort ca să doarmă și poate că de fiecare dată cu altcineva în pat. Am dat de el, i-am pus în mînă 20 dolari, i-am spus unde să se ducă — adresa era Princetown on the Cape — și de cine să întrebe acolo. Pe urmă l-am chemat la telefon pe Williams (Tennessee n.n.) să-i spun că o să-l caute un tînăr actor la care mă gîndesc pentru viitoarea distribuție. Pe urmă am așteptat să mă sune el. Nimic însă. După trei zile îl chem pe Tennessee și îl întreb ce părere are de actorul pe care i l-am trimis. „Care actor? mă întreabă el. N-a venit nimeni". Așa că aruncasem 20 dolari pe fereastră. A doua zi după întîmplare, Tennessee m-a chemat totuși. Era în toate stările, aproape isteric. De ce întîrziase Marlon? Avusese nevoie de cei 20 dolari ca să-și potolească foamea, așa că-și amînase cu trei zile vizita la Cape".

Dar mai departe în memoriile sale Kazan insistă asupra personalității lui Brando. „Existau mai multe argumente în povestea asta cu tînărul actor, dar cel mai puternic dintre toate și care a contat pentru mine ori de cîte ori m-am gîndit la el a fost că **On the Water Front (Pe chei)** — s-a bucurat după aceea de un atît de mare succes și succesul s-a datorat în primul rînd lui Brando. Nu cred să existe o interpretare de calitatea asta în tot filmul american de după război".

Se vede că Elia Kazan are mai mult decît respect, o adevărată credință, în arta și talentul actorului. A și colaborat cu interpreți de prima mărime. Dacă ar fi să pomenim doar cîteva nume: Brando, James Dean, Rod Steiger, Vivien Leigh, Julie Harris, Raymond Massey și bineînțeles, Marilyn Monroe la care ne vom opri, în cartea lui Kazan, ceva mai departe. Înainte însă vom reda cîteva aspecte, dar mai ales o relatare pe care o face regizorul în legătură cu o zi de filmare de pe urma căreia a ieșit un cadru mult lăudat de critică: „Am fost foarte lăudat pentru regia mea (e vorba de filmul **Pe chei**), dar adevărul e că nu regizasem nimic. La ora fixată, după ce Brando se trezise încă de la 4 dimineața și se concentrase asupra a ceea ce avea de făcut, atît el

Parafrazîndu-l pe Shakespeare, s-ar putea spune „întreaga scenă e o lume"

cît și Steiger aveau perfect în minte toată scena, știau mai bine ca mine totul. Uneori cred că e bine ca un realizator să se retragă puțin, să rămînă în planul doi. Dacă personajele sînt pe drumul cel bun și tu începi să le explici actorilor cine sînt ele, actorul devine mai preocupat să-ți arate ție ce știe, și să te mulțumească pe tine în loc să joace ce trebuie să joace. Poți rata o scenă făcînd pe regizorul așa cum scrie la carte. În ziua aceea mi s-a părut că, din punct de vedere artistic, scena atinsese nivelul ei maxim așa că nu-mi rămînea decît să-mi bat capul cu problemele tehnice iar pe actori să-i las să-și facă meseria".

O altă întîlnire își are farmecul ei dar, mai ales, îmi pare că înscrie o altă pagină în istoria filmului de peste ocean. „Mă pregăteam pentru **La est de Eden** și căutam un tînăr pentru personajul Cal. Îl văzusem pe James Dean dar eu tot la Brando mă gîndeam. La insistențele lui Paul Osborne (scenaristul, n.n.) l-am chemat totuși și pe Dean ca să am o întrevedere cu el. Cînd am intrat în biroul meu, pe o sofa de piele din camera de așteptare tînărul stătea tolănit și privea în van. Nu mi-a plăcut mutra lui așa că l-am făcut să aștepte. S-ar părea că l-a cam scos din fire treaba asta pentru că atunci cînd l-am chemat să vină în biroul meu renunțase la poza beligerantă de pînă atunci. Am încercat să stau puțin de vorbă cu el, dar conversația nu era punctul lui forte așa că ne-am uitat unul la altul. Deodată, Dean mă întreabă dacă n-aș vrea să încalec pe motocicleta lui. Nu-mi surîdea o plimbare. El s-a dezlănțuit. Era un băiat de la țară pe care traficul metropolei îl lăsa rece. Cînd ne-am întors la biroul meu l-am chemat pe Paul și i-am spus că l-am găsit pe Cal din **La est de Eden** și că nu mai avea nici un rost să căutăm pe altcineva. L-am trimis și la Steinbeck care locuia nu prea departe de mine, pe strada 72. John mi-a spus că e un mucos iar eu l-am întrebat: Bine, da' crezi că poate fi Cal? Al dracului că poate, mi-a răspuns John".

După o cursă pe motocicletă — un personaj (James Dean în *La est de Eden*)

Un portret cu totul diferit de altele pe care am avut ocazia să le cunoaștem (și, în orice caz, cu totul altfel decît cel făcut de fostul ei soț, Arthur Miller, în alt volum de amintiri din care reproducem o parte în acest almanah) îl face Elia Kazan. El vorbește despre omul — Marilyn, nu despre acea vedetă de film care și astăzi, după un sfert de secol de la moarte, este încă o preocupare pentru opinia publică de parcă s-ar mai putea afla ceva nou în privința ei. Și iată că se și află ceva nou. De exemplu cum era în

realitate ca om, tînăra aceasta proiectată pe firmamentul vieții publice. „Marilyn era un suflet curat. O fată cu o brumă de educație și care altceva decît propria ei experiență nu cunoștea. Dar experiența ei era reală și o asemenea experiență este foarte folositoare pentru un actor. Poate la fel de importantă ca și cunoașterea. La ea totul era lipsit de sens, ori cu totul personal. Nu avea nimic comun cu abstracțiunea, cu conceptul formal ori impersonal dar se dăruia cu pasiune propriei experiențe de viață. Am întîlnit-o de multe ori la producătorul meu, am stat mult de vorbă cu ea și i-am ascultat poveștile, uneori pînă la ziuă. Cîteodată o podidea plînsul. Încercam să o liniștesc. Marilyn avea o bombă în ea. Cum o scuturai, exploda".

„Pe aripa timpului"

Tot propria existență o pune în centrul povestirii și Arthur Miller, unul dintre cei mai de seamă dramaturgi ai Americii. El se arată încă mai puțin direct decît Elia Kazan și, oricum, mai puțin dispus să se culpabilizeze pentru ceva. Vorbește „în general", iar din cînd în cînd amintește cîte o întîmplare personală. Dramaturgul nu dramatizează nimic în ceea ce-l privește. Mai mult, s-ar zice că nu l-a durut nimic iar despre unele întîmplări cu caracter mai intim, acestea aproape că sînt fără urmă. Totul este numai aluziv. „La cîteva săptămîni, după ce a terminat **Misfits,** Marilyn s-a întors la New York și mi-a telefonat la hotelul în care locuiam ca să mă întrebe: „Nu te întorci acasă, dragul meu?"

Să fie discreție, răceală, ori indiferență; această, parcă accidentală, însemnare de pe vremea cînd era căsătorit cu Marilyn Monroe?

„Nu — este de părere un comentator al cărții — cu asemenea amintiri și amănunte s-ar putea spune că Arthur Miller se adresează unui public cam provincial de prin anii '60". Totuși volumul este apreciat pentru sobrietate și chiar pentru ineditul unor întîmplări din viața sa. Sigur că Miller nu-și cenzurează nici observații caustice, chiar la adresa unui confrate cum este Norman Mailer, dar și a unei vedete a cîntecului, Frank Sinatra, unde părăsește tonul rece și distanțarea ca să se lanseze în aluzii tăioase privind arivismul lui.

În general volumul nu conține „nici slăbiciuni, nici malițiozități" iar către sfîrșit, răzbate totuși o durere legată de anumite manifestări ale fostei sale soții. Este una referitoare la perioada cînd juca alături de Dean Martin în filmul **Ceva trebuie să se întîmple.** Și spune atunci Arthur Miller: „Marilyn avea un fel de răceală fatală ca și cum părăsise orice fel de speranță de a fi altceva decît o pradă ușoară. Era ca un poet vagabond care încearcă să declame versuri în fața mulțimii pornite să-i smulgă hainele".

Sînt totuși notații prea fragile ca să le poți transforma într-o anecdotică. Te întrebi cine oare a privit mai profund în sufletul actriței Marilyn Monroe, regizorul Elia Kazan sau dramaturgul și soțul Arthur Miller?

•

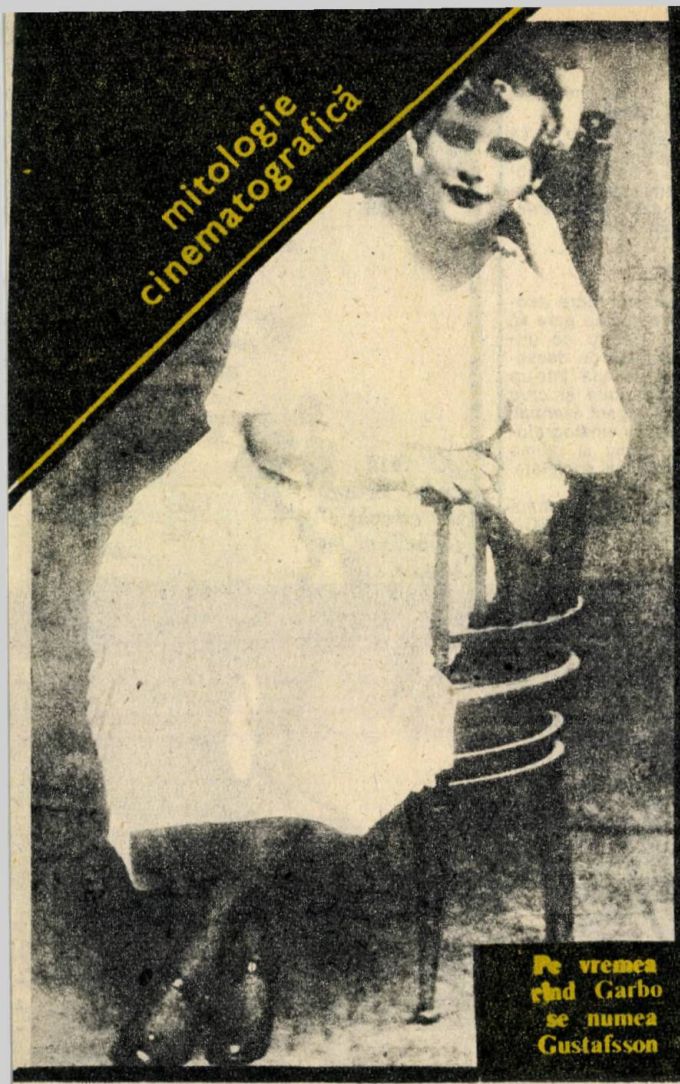
Ambele cărți explorează fapte deosebite și, chiar dacă nimic nu pare să le facă comparabile, pentru că unghiurile de privire sînt atît de deosebite, ambele volume se află într-un raport de complementaritate și cred că se întîlnesc într-un aspect esențial: orice aplecare asupra cinematografului înseamnă — în primă și ultimă analiză — a privi întreaga societate.

Adaptare și prezentare
de **MIRCEA ALEXANDRESCU**

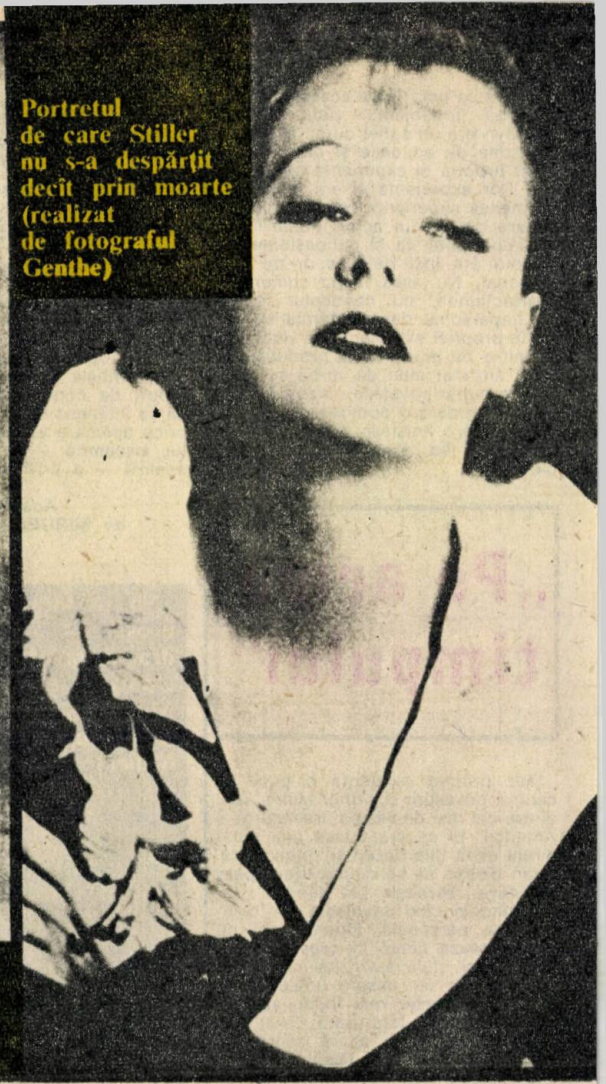
„O fată cu o brumă de educație" (Marilyn Monroe)

„Nu te întorci acasă, dragul meu?" (Marilyn Monroe și Arthur Miller)

mitologie cinematografică



Pe vremea cînd Garbo se numea Gustafsson



Portretul de care Stiller nu s-a despărţit decît prin moarte (realizat de fotograful Genthe)

Sfinxul

Cel mai secret personaj creat de Cetatea filmului, a fost Greta Garbo. Cu ea a început adevărata domnie a Vedetei şi expansiunea Hollywood-ului. În jurul suedezei, care a debarcat ca o necunoscută pe cheiurile portului New York, avea să se ţeasă, cu migală şi cheltuială, o legendă. Şi pe măsură ce faima lua proporţii, inaccesibilitatea vedetei devenea mai inexpugnabilă. Toată lumea vorbea despre Garbo, dar ea tăcea şi zîmbea rece, distant. Divina era în acelaşi timp, un Sfinx. Afişa o cumplită alergie faţă de contactul cu presa. Cînd, totuşi, accepta — foarte rar — să se lase abordată de aceasta, toată lumea se mulţumea să constate că „Sfinxul a vorbit". Nici nu mai conta ce spusese.

S-a scris mult şi multe despre Greta Garbo. Unii au ridicat-o în slăvi, alţii au căutat, mai tîrziu, s-o coboare de pe soclu. Chiar şi astăzi, octogenara e urmărită de fotografi şi reporteri şi, din timp în timp, o vedem în cîte o fotografie făcută cu teleobiectivul fie pe o plajă însingurată, fie furişîndu-se spre un magazin alimentar din apropierea locuinţei ei din New York. Pe Garbo n-o mai vede nimeni în vreo mare casă de modă sau la vreo manifestare mondenă. Singurătatea a devenit pentru ea o a doua natură.

Recent, un autor englez a publicat la Londra o nouă şi cuprinzătoare lucrare dedicată vedetei coborîtă din nordul ceţos în însorita Californie. Lucrarea se intitulează „Garbo — un portret". Se afirmă că ar fi cea mai obiectivă şi mai completă privire asupra Divinei. Am parcurs studiul lui Alexander Walker şi vă relatăm despre el.

Începuturile: 1905-1925

La 18 septembrie 1905 se năștea la Stockholm Greta Lovisa cel de-al treilea copil al familiei Gustafsson. Tatăl, avea un venit foarte modest ca salariat al serviciului de întreținere a curățeniei orașului. Munca îl expunea „bacșișurilor alcoolice" — spune Walker — bacșișuri pe care locuitorii Stockholm-ului obișnuiau să le dea măturătorilor de stradă. Aceste „onorarii lichide" i-au slăbit, treptat, constituția și așa nu prea zdravănă. Trăsăturile sale deosebit de delicate, avea să le moștenească fetița sa, Greta. Karl o întîlnise pe mama acesteia, la o fermă unde el lucra la munca cîmpului, iar ea ca fată la bucătărie. Între străbunii mamei existau urme de sînge lapon. De la mama sa, femeie blîndă, dar taciturnă, Greta a moștenit picioarele lungi, pieptul plat și umerii foarte dezvoltați. Un trup neatrăgător în repaus. Cînd era în mișcare, torsul, bustul și picioarele alcătuiau un tot atît de senzual încît mersul lăsa admiratorilor ei americani o impresie nespus de atrăgătoare. Felul de a se mișca i-a făcut pe mulți să creadă că avea o statură de amazoană. Prin anii '40, cînd Greta Garbo și-a completat cererea de obținere a cetățeniei americane, a trecut pe formular, în dreptul înălțimii: „Five feet seven inches" — adică 5 picioare și șapte inci (1 picior = 30,479 cm; 1 inch = 2,54 cm), deci cu aproximație, 1,75 m. Nu se putea spune, deci, că era o femeie foarte înaltă. Povestea cu înălțimea ei din cale afară s-a păstrat, pesemne, din cauza cîtorva parteneri ca John Gilbert sau Charles Boyer, amîndoi mai scunzi ca ea. Se poate observa, de pildă, că în rolul Mariei Walewska, avîndu-l ca partener pe Charles Boyer (Boyer juca rolul lui Napoleon) Greta trebuia să riște mereu delictul de lèse-majésté pentru că, aflată în fața împăratului, se sprijinea de o masă sau de un scaun, cu genunchii ușor îndoiți, ca să-i lase, astfel, partenerului cîțiva centimetri în plus.

Curînd după nașterea Gretei, familia s-a mutat într-un apartament pe strada Blekingegatan nr. 32. Astăzi clădirea nu mai există, dar un film al televiziunii suedeze, realizat chiar în timpul demolării clădirilor de pe această stradă, ne arată că Garbo a crescut într-o atmosferă nesănătoasă și îmbîcsită. Întreaga familie (cinci persoane) dormea într-o singură încăpere; Greta, în mijlocul camerei, pe un pat de campanie. Baia se afla în fundul curții. Pe acoperișul băii, ea și vecinele ei obișnuiau, în zilele însorite, să facă plajă și să viseze... cu ochii deschiși. Greta era un copil singuratic, din cale afară de timidă. Cu prietenii de vîrsta ei, punea, întotdeauna, la cale jocuri care, preferau soldații, păpușilor. Într-unul din rarele ei interviuri de la Hollywood — de fapt ultimul —, Garbo spunea: „Nu-mi amintesc să fi fost un copil ca ceilalți. Aveam întotdeauna părerile mele, numai că nu le și spuneam în întregime".

Din copilărie, păstrează viu în minte cît de mult îi plăcea să meargă la teatru și la cinema, la cinema chiar mai des, pentru că era mai ieftin. Aici o văzuse pe Mary Pickord în **Biata fetiță bogată.** Îi plăcea mult interpreta și se întreba de ce n-ar putea juca și ea ca Mary Pickford. Așa că, împreună cu prietena ei Elisabeth Malcolm s-a dus, într-o bună zi, la studiourile de film „Lidingö" să-și încerce norocul. Dar norocul nu le-a surîs. Între timp îi

La baza acestui portret: o întreagă arhivă

moare tatăl. Acum, Greta înțelege importanța banilor. Curînd, începe să muncească, după orele de școală, ca ucenică într-o frizerie. Pe la 16 ani îi scrie unei prietene, Eva Blomkvist: „De cîte ori rămîn singură cu mine, acceptînd, dar nu dorind, singurătatea, tînjesc atît de mult după teatru. Acolo găsesc tot ce-mi doresc".

Din 26 iulie 1920 — arată apoi biograful englez — Greta lucrează în raionul de dantelărie din magazinul lui Paul U. Bergstrom, din Stockholm. Cîștiga 35 dolari pe săptămînă, un salariu considerat pe atunci destul de bun pentru o vînzătoare. După cîteva luni pozează pentru prima oară, ca model de pălării pentru „catalogul de primăvară" al magazinului. Nu trece mult și i se ivește ocazia să apară, tot pentru prima oară, în fața unei camere de filmat. Ragnar Ring, un regizor de filme publicitare o alege pentru o peliculă comandată de magazin; **Cum să nu purtăm hainele.** După cîteva luni, Greta mai apare într-o comedie publicitară; aici joacă rolul unei fete mîncăcioase care, la ceaiul de dimineață, înghite cu atîta poftă prăjituri cu frișcă de parcă tocmai ar fi scăpat dintr-un sever regim alimentar. Fața ei rotunjoară, cu gropițe, o arată cu cîteva kilograme, dar și cu cîțiva ani, în plus.

Poate că dacă nu ar fi fost mutată la un alt raion, la confecții, n-ar fi fost descoperită de Erik Petschler, un producător și regizor de comedii bulevardiere care a intrat în magazin să cumpere haine pentru un nou film al său. A doua zi, în pauza de prînz, Greta era chemată să dea o probă. Erik Petschler a acceptat-o mai mult pentru figura ei rotundă decît pentru emoționanta, dar neconvingătoarea recitare a unei poezii învățată la școală. Greta și-a părăsit slujba de la magazin declarînd: „Acum mă dedic filmului". Debutează în **Peter vagabondul.** Scris, regizat și produs de Petschler și avîndu-l tot pe el ca partener în dublul rol de vagabond și de fante de mahala, filmul acesta o folosește pe Garbo ca pe o frumoasă în costum de baie care ar fi putut să facă parte și din trupa de figurante a lui Mack Sennett. În primii ani de carieră, Garbo a preferat situațiile comice. Mai tîrziu, Petschler avea chiar să spună: „Avea înclinație spre comedie și era foarte ambițioasă". Revista „Swing" care a comentat filmul chiar după premieră, în decembrie 1922, observa: „Greta Gustafsson ar putea deveni o stea de film suedeză. Motivul: are un aer anglo-saxon".

După un an, dădea probă pentru unul dintre cele 12 locuri la „Academia teatrală regală". În iulie s-a înscris, iar în august a fost primită. Într-o singură lună a reușit să se pregătească pentru examen. Dar nu a terminat cei doi ani de studii. Se spunea chiar de atunci că natura jocului ei era analizată în manualele lui Stanislavski. Asta nu înseamnă că actrița era conștientă de metoda Stanislavski ci doar că avea un instinct teatral. Prietena și colaboratoarea ei, Mercedes de Acosta, avea să spună mulți ani mai tîrziu: „Greta poseda un instinct scenic cu totul ieșit din comun. De fapt în interpretările ei aportul regizorului era minim. În clipa în care

→

„Femeia fatală" — Garbo în *Dreptul la dragoste*

Rolul care le-a curpins pe toate celelalte (Garbo în *Torentul* de Bell)

ajungea să cunoască personajul se și identifica cu el, intra în ambianță și devenea, pur și simplu, acel personaj". Cei care au avut ocazia s-o vadă la repetiții au confirmat această apreciere precum și uimitoarea spontaneitate cu care se transforma în clipa în care începea să joace. Edmund Goulding, sub direcția căruia s-a realizat în 1927 versiunea mută după **Anna Karenina** (rebotezată **Love** adică **Dragoste**) observa: „În studiou este nervoasă ca un cal de curse la potou. Tremură și ai putea spune că îi urăște pe cei care asistă la repetiție. Cînd aude „motor" și aparatul de filmat începe să «toarcă», Greta, cu o inimitabilă forță, începe «să-și umple» personajul".

Zilele de visări în singurătate pe acoperișul casei, aveau s-o ajute, acum, la studiul teatral să realizeze o profundă concentrare. Mai tîrziu, în fața aparatului de filmat această capacitate a ei avea să se dovedească o adevărată minune. La sfîrșitul unei zile de filmare cădea însă sfîrșită, epuizată nervos.

Întîlnirea decisivă

S-ar părea că ceea ce i-a făcut pe Greta Garbo și pe regizorul Mauritz Stiller — să se apropie unul de celălalt, a fost faptul că ambii erau înalți. Cînd a chemat-o pe platou să dea o probă, Stiller a lăsat-o să aștepte în hol cîteva ore. Ca s-o facă anume să se enerveze și, astfel, s-o poată manevra mai bine regizoral. Nu s-ar putea spune că și-a atins scopul de vreme ce la un moment dat, regizorul s-a oprit din lucru și a întrebat-o în auzul tuturor: (după ce-i indicase o scenă în care ea ar fi trebuit să fie bolnavă) „Ascultă, domnișoară dumneata nu știi să joci? N-ai călcat niciodată pe la vreun conservator?"

Pe primul ei regizor de film, precum se vede, nu-l impresionase nici intuiția ei artistică, nici iuțeala cu care se adapta situației dramatice. Îi plăcuse mai mult felul cum se mișca și mai ales expresia feței ei.

Tot Stiller avea să decidă și asupra numelui pe care Greta urma să-l poarte apoi toată viața: Garbo.

La început — ține să arate Alex. Walker, — Greta Gustafsson considera că numele de Garbo îl va purta numai pe scenă. Îl folosise în spectacolele de la Academie în care apăruse în 1924. În luna martie a aceluiași an apare cu noul ei nume și pe ecran în **Gösta Berlings Saga** — (după romanul omonim al Selemei Lagerlof). Onorariul a fost de 600 dolari, dar publicul a făcut filmului o primire destul de rece.

Prima vizită pe care avea s-o facă peste graniță a fost în Germania. Aici s-a bucurat de o presă mai bună chiar decît în Suedia, iar filmul **Gösta Berlings Saga** a stîrnit senzație. Investițiile au fost recuperate într-o singură săptămînă. Succesul de casă a fost remarcat și de reprezentantul la Berlin al studiourilor americane Metro Goldwyn Mayer. Se afirma că Garbo și Stiller s-au întîlnit și au discutat prima oară cu Louis B. Mayer în primăvara anului 1925. Primul document din dosarele MGM este însă o scrisoare, mai degrabă o declarație de intenție prin care Greta dorește să devină actriță la MGM. Scrisoarea este datată Berlin, 30 ianuarie 1925 și sună așa: „Domnilor, luînd în considerare faptul că îmi asigurați traversarea oceanului într-o cabină de clasa I, pe un pachebot, precum și drumul cu trenul la Culver mă declar, de acord să încheiu cu dumneavoastră un contract ca actriță de film." Acest contract pe o durată de cinci ani stipula, pentru început, suma de 400 dolari pe săptămînă care avea să crească, în funcție de opțiunile anuale ale MGM-ului. Scrisoarea se termina astfel: „Se înțelege că vă asumați obligația de a-mi furniza și îmbrăcămintea necesară pentru filmele în care urmează să joc".

Imediat după încheierea contractului, G.W. Pabst i-a propus domnișoarei Garbo să joace în filmul său, **Strada fără bucurie (The Joyless Street)**. Stiller avea să-i facă această remarcă lui Pabst: „Trebuie să-ți spun însă că se pot face filme frumoase cu Garbo dacă știi s-o filmezi, pentru că de jucat, habar n-are!"

Pabst nu s-a dat bătut. Stiller a cerut atunci, și a și obținut, o sumă cu multe zero-uri pentru că „o împrumută pe Garbo". I-a mai cerut lui Pabst să folosească numai peliculă Kodak și nu Agfa. Iar cînd filmul a fost gata, din cele 300 picioare de peliculă, 290 erau inutilizabile. Cu totul din întîmplare, avea să se descopere însă modalitatea de a corecta neajunsul și iată cum: într-unul din cadre, o carte cădea de pe o măsuță și trebuia filmată această cădere. Aparatul de filmat nu putea surprinde momentul căderii așa că s-a schimbat turația și astfel s-a putut filma căderea încetă a cărții. Un tehnician din echipă a sugerat, atunci, să se încerce același procedeu și cu Garbo. Mișcarea mai lentă a dat posibilitatea să se elimine tremurul nervos al trăsăturilor feței ei.

La sfîrșitul lui iunie 1925, însoțită de același Mauritz Stiller, Greta Garbo își lua rămas bun de la mama ei, de la Sven, fratele ei ca și de la sora Alva (pe care n-avea s-o mai vadă niciodată) și se îmbarca pentru America. La despărțire, avea să-i spună mamei ei doar atît: „Mamă, într-un an mă întorc".

1925-1941

Făgăduința întoarcerii n-avea să fie ținută. Traversarea Atlanticului durase 10 zile. Stiller, foarte bolnav (suferea de elefantiazis care, peste ani, îi va aduce moartea) se simțise, pe vapor, ceva mai bine, dar contactul cu America a fost pentru amîndoi dezamăgitor. Au fost șocați de primirea improvizată. Pe deasupra, aveau să guste și sentimentul izolării pe care îl crea bariera limbii. Resimțeau lipsa prietenilor. Pe deasupra, canicula ce se abătuse peste New-York era pentru ei insuportabilă. Serviciul de primiri al MGM-ului fusese complet nepregătit să primească noul cuplu dar cu chiu, cu vai, și-a adunat forțele risipite în diverse localități de vacanță și a trimis un funcționar — pe Hubert Voight — care vorbea suedeza. I-a întîmpinat împreună cu un fotograf, un liber profesionist, Jimmy Sileo, care, pentru 25 de dolari, a imortalizat-o pe Greta Garbo punînd piciorul pe pămînt american.

Următoarele două săptămîni au trecut fără vreun scop precis sporind doar dezamăgirea. Cît era ziua de lungă nu făceau nimic altceva decît să încerce să se răcorească. Mai tot timpul se întorceau la „Hotelul Commodore" să facă dușuri reci în timp ce afară termometrul arăta peste 80 grade Fahrenheit.

Cît de greu este să treci bariera limbii avea să-și dea seama Stiller abia cînd a încercat să intre în con-